

TIZIANO
VANITAS
TITIAN

TIZIANO
VANITAS
TITIAN

Il poeta dell'immagine
e l'ombra della bellezza

The Poet of the Image
and the Shade of Beauty

a cura di / edited by
Lionello Puppi, Serena Baccaglini

SilvanaEditoriale

Tiziano, Vanitas. Il poeta dell'immagine e l'ombra della bellezza

14 dicembre 2015 - 20 marzo 2016

Tiziano, Vanitas. The Poet of the Image and the Shade of Beauty

December 14, 2015 – March 20, 2016

*Il Castello di Praga in collaborazione con
Art for Public s.r.o. e Global Art Exhibitions Inc.*

La mostra ha il Patronato del Ministero della Cultura Italiano, dell'Ambasciata Italiana a Praga, dell'Istituto Italiano di Cultura, della Camera di Commercio e Industria italo-ceca, della Magnifica Comunità di Cadore, e del Console Onorario Giorgia Boatto

*The Prague Castle, in cooperation with
Art for Public s.r.o. and Global Art Exhibitions Inc.*
Exhibition is held under the patronage of Italian Ministry of Culture, Italian Embassy in Prague, Italian Institute of Culture, Italian-Czech Chamber of Commerce and Industry, Magnifica Comunità di Cadore and Honorary Consul Giorgio Boatto

Curatori | Curators

Lionello Puppi, Serena Baccaglioni

Produzione | Production

Darja Stomatová, Andrea Hozáková

PR | PR

Daniel Ross, Katarína Hobzová

Prestiti | Loans

Elena Luly

Architettura | Architecture

AARH – Radan Hubička, Peter Suďa, Tomáš Valent

Allestimenti | Spatial Constructions

DES – interior | INTERFER

Illuminazione | Light Design

Václav Kubela

Design | Floor Design

ORSEI

Installazioni | Installation

Přemysl Řepa, Jan Řepa, Bohuslav Doležal, Petr Wegner

PR coordinazione | PR Cooperation

Daniela Pokorná, Anna Štumpf

Supervisione restauri | Restoration Supervision

Radana Hamsíková, Dagmar Hamsíková

Testi | Texts

Lionello Puppi, Serena Baccaglioni, Barbora Půtová, Antonio Genova, Silvia Miscellaneo, Giorgio Reolon

Supervisione testi | Overview Texts

Letizia Lonzi

Traduzioni e correzioni | Translations and Corrections

Barbora Půtová, Gabriella Rubagotti, Helena Hradilová

Design grafico | Graphic Design

Martin Havelka

Stampa | Print

GRAPO s.r.o.

Trasporti e assicurazione | Transports and Insurance

Arteria s.r.l., Artekuranz GmbH & Co. KG

Questa mostra non sarebbe stata possibile senza il sostegno generoso e illuminato di Joseph Guttman, direttore di Global Art Exhibitions, Inc., esperto dei grandi Maestri della Pittura, con più acceso interesse per i protagonisti della cultura figurativa del Rinascimento. È lieto dovere, pertanto, degli organizzatori e dei curatori di questa mostra, esprimere un caloroso sentimento di gratitudine alla fervida dedizione, alla eccezionale competenza, all'entusiasmo che ha profuso, insieme con Johanna Guttman – cui il nostro grazie si estende –, per portare a felice compimento il progetto.

This exhibition would have never been possible without the generous and enlightened help of Joseph Guttman, Director of Global Art Exhibitions Inc., an expert in great Masters of Painting who has an outstanding interest in the leading figures of Renaissance figurative art. Hence the organizers and curators of this exhibition are delighted to express their heartfelt gratitude to the earnest dedication, exceptional skills and enthusiasm that he has demonstrated (along with Johanna Guttman, to whom we express our deepest thanks) while striving towards the successful completion of this project.

La pubblicazione delle immagini dei documenti alle pp. 110-114 è stata concessa dai rispettivi enti e istituti di conservazione: /

Permission to publish images of the documents on pages 110-114 has been granted by the respective authorities and preservation institutes:

Roma, Biblioteca Nazionale Centrale
(tav. / pl. I)

Pieve di Cadore, Magnifica Comunità
di Cadore (tav. / pl. II)

Soprintendenza archivistica e bibliografica
della Toscana (tav. / pl. III)

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana
(tav. /pl. IV)

Gli organizzatori ringraziano i prestatori /

The organizers would like to thank the lenders:

MNAC (Museu Nacional d'Art de Catalunya)
– Barcelona, Galleria degli Uffizi – Firenze,
Accademia Nazionale di San Luca – Roma,
Fondazione Musei Civici – Venezia, Museo
Borgogna – Vercelli, Museo delle Belle Arti /
Museum of Fine Arts – Budapest, Biblioteca
Nazionale Marciana – Venezia, Accademia
Carrara – Bergamo, Biblioteca Nazionale
Centrale – Roma, Gallerie del Castello
– Praga / Prague Castle Picture Gallery,
Galleria Franchetti – Venezia, Magnifica
Comunità – Pieve di Cadore, Istituto
Nazionale della Grafica – Roma, Maison
d'Art – Montecarlo, Pinacoteca Ambrosiana
– Milano, Magnifica Comunità – Pieve di
Cadore, Palazzo Te – Mantova, Francesco
Faccia-Conselve (PD), Giovanni Maria Susin
– Padova, Antonio Genova – Pieve di Cadore

Un ringraziamento speciale a / Special thanks to

Aldo Amati, *Ambasciatore Italiano
a Praga / Italian Ambassador in Prague*

Giovanni Sciola, *Direttore dell'Istituto Italiano
di Cultura a Praga / Director of the Italian
Institute of Culture in Prague*

Ivo Velišek, *Direttore dell'Amministrazione
del Castello di Praga / Head of Prague Castle
Administration*

Simone Nicastro, *Manager della Maserati
per l'Europa Orientale, Praga / Maserati Manager
Eastern Europe, Prague*

David Kopal, *Manager della Scuderia Praha
della Maserati / Maserati Manager Scuderia Praha*

Paolo Iannone, *Amministratore Delegato
della Banca Unicredit per la Repubblica Ceca
e la Slovacchia, Praga / Deputy CEO at Unicredit
Bank, Prague*

Giuseppe Aquila, *Titolare della Elmo
& Montegrappa S.p.A., Vicenza /
Owner of the Elmo & Montegrappa JSC, Vicenza*

Accademia Carrara, Bergamo
Direttore / Director Alessandra Pioselli

Archivio di Stato, Arezzo
Direttore / Director Antonella D'Agostino

Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio
Emanuele II", Roma
*Fondo Manoscritti / Manuscript Experts Group,
Valentina Longo*

Fondazione Benetton, Treviso
Direttore / Director Marco Tamaro
Francesca Ghersetti, Silvia Magnabosco

Fondazione Musei Civici, Venezia
Direttore / Director Gabriella Belli

Fondazione Museo Francesco Borgogna,
Vercelli

Presidente / President Francesco Ferrari
Direttore / Director Cinzia Lacchia

Galleria degli Uffizi, Firenze
Direttore / Director Antonio Natali
Francesco de Luca, Francesca Montanaro

Magnifica Comunità di Cadore,
Pieve di Cadore
Presidente / President Renzo Bortolot
Matteo da Deppo, Antonio Genova

Maison d'Art, Montecarlo
Direttore / Director Marietta Vinci Corsini

Nicola Restauri
Direttore / Director Anna Rosa Nicola

Polo Museale del Veneto, Venezia
Direttore / Director Daniele Ferrara
Claudia Cremonini, Carla Calisi

Soprintendenza Archivistica per la Toscana,
Firenze
Direttore / Director Diana Toccafondi

Andrea Burroni
Irio Concini
Maria Grazia Ferrari
Marta Mazza
Alessia Meglio
Fabrizio Mion
Marco Nebuloni
Roberta Pozzato
Marta Quinto
Daniela Raule
Veronica Sfondrini
Michele Simonato
Antonio Vignali
Sofia Villano
Giulia Zandonadi

Si dice che l'assassino torna sempre sul luogo del delitto, forse per rivedere le conseguenze dei suoi atti efferati o semplicemente per riprovare l'emozione del momento. I professori Lionello Puppi e Serena Baccaglini – ammirabili ideatori e curatori della mostra *Tiziano, Vanitas. The Poet of the Image and the Shade of Beauty* al Castello di Praga – hanno voluto in questo caso tornare testardamente sulla scena del “delitto” compiuto ai danni di Rodolfo II e dell'intellettualità tardo cinquecentesca della Boemia che aveva raccolto puntigliosamente e meravigliosamente un'invidiabile collezione di Tiziano.

Evidentemente non si poteva ricostruire un intero patrimonio disperso dai cortigiani del sovrano alla sua morte e poi con la guerra dei Trent'anni, ma si è tentato di ricostruire alcune atmosfere preziose del sommo pittore cadorino. Tiziano, quindi, torna al Castello di Praga dopo quattro decenni e si reimpadronisce di spazi dove aveva “abitato” con le sue opere ostentando senza troppi pudori le sue *Vanitas* e raccontando la sua vicenda umana con i suoi intensi autoritratti.

Ritroviamo intatta la fascinazione femminile, la magica sensualità della pennellata di Tiziano nei visi delle giovani donne intente ad ammirarsi allo specchio, così come si possono già scorgere nell'*Apollo e Marsia* i prodromi di un'espressività spirituale e mistica più tarda in cui il colore perde compattezza e i contorni e profili si fanno più indistinti, incerti.

Sono però le donne nel momento di “vanitas” a giocare la parte del leone al Castello di Praga – in particolare Violante Palma, la *Flora* – e a ricordarci l'importanza della figura femminile nel percorso artistico e in quello umano dell'artista accanto alle amate moglie e figlia Cecilia e Lavinia, e circondato da modelle e dalle numerose amanti dei suoi stretti amici d'arte Aretino e Sansovino.

Ma nella mostra ritroviamo anche il Tiziano “pittore politico”, uomo di relazioni e di amicizie con i potenti del suo tempo e soprattutto con l'uomo sul cui Impero non tramontava mai il sole, quel Carlo V che lo nominò conte palatino insignendolo con una pergamena che straordinariamente possiamo ammirare nei locali del Castello accanto all'originale sigillo personale del pittore.

Un mio ringraziamento particolare va all'amica Serena Baccaglini, che ha perseguito con indomabile tenacia e straordinaria competenza il progetto di riportare il Tiziano – pittore di riferimento non soltanto di corti italiane, ma anche di committenti in Spagna e altrove in Europa – in Repubblica Ceca, dove nei secoli ha trovato innumerevoli ammiratori.

ALDO AMATI

Ambasciatore Italiano presso la Repubblica Ceca

It is said murderers always return to the scene of their crime, perhaps to view again the consequences of their savagery or simply to feel once more the excitement of that moment. Professors Lionello Puppi and Serena Baccaglini – the admirable conceivers and curators of the exhibition *Tiziano, Vanitas. The Poet of the Image and the Shade of Beauty* at Prague Castle – wanted in this case to return stubbornly to the scene of the “crime” committed against Rudolph II and the late-16th-century intellectuality of Bohemia, which had carefully and wonderfully gathered together an enviable collection of Titian’s works. Clearly it was impossible to reconstruct an entire patrimony dispersed by the monarch’s courtesans on his death, and later with the Thirty Years’ War, but an attempt was made to reconstruct some of the precious atmosphere of the great painter from Cadore. Titian, therefore, returns to Prague Castle after four decades and again takes over the rooms where he “lived” with his works, showing off, with a hint of shamelessness, his *Vanitas*, and recounting his human story through his intense self-portraits. We rediscover intact a fascination with the feminine, the magical sensuality of Titian’s brushstrokes in the faces of the young women intently admiring themselves in the mirror, in the same way that it is possible to glimpse in *Apollo and Marsyas* the premonitory signs of a later spiritual and mystical expressiveness in which colour would lose its compactness and edges and profiles become more indistinct and uncertain.

But it is the women in the moment of “vanitas” who have the lion’s share at Prague Castle – in particular Violante Palma, the *Flora* – and who remind us of the importance of the female figure in the artistic and human journey of the artist, along with his beloved wife and daughter Cecilia and Lavinia, and surrounded by the models and numerous lovers of his close artistic friends Aretino and Sansovino.

But this exhibition also reintroduces us to Titian “the political painter,” a man with relationships and friendships with the powerful of his time and, above all, with the man on whose empire the sun never set, Charles V, who made him a Count Palatine, sealing this honour with a parchment that, remarkably, we are able to admire in the Castle alongside the artist’s original personal seal.

I would like to thank in particular my friend Serena Baccaglini, who pursued with indomitable tenacity and extraordinary skill the project of bringing Titian – the go-to painter not only for the Italian courts but for clients in Spain and elsewhere in Europe – back to the Czech Republic where, over the centuries, he gained innumerable admirers.

ALDO AMATI

Italian Ambassador to the Czech Republic

Tiziano, maestro della scuola veneta e figura geniale, è stato tra i più importanti artisti italiani del Rinascimento. Aprì bottega a Venezia e ben presto il senso drammatico, la vitalità e l'intensità cromatica dei suoi dipinti gli garantirono commesse anche dall'estero. Una volta realizzate opere per papa Paolo III e Carlo V, solo per fare due esempi, Tiziano arrivò a dominare il mercato dell'arte europeo. L'incredibile versatilità della sua produzione include pale d'altare, paesaggi, soggetti mitologici, ma è amato soprattutto per i suoi ritratti intensi e seducenti.

I ritratti femminili sono particolarmente evocativi. Tiziano immortalava le donne come esempi ideali di bellezza, di solito interpretate come vanità allegoriche (*vanitas*). Questa mostra mette in luce lo sviluppo e la trasformazione del modello di "vanitas", spesso rappresentato da una giovane donna con specchio. Il pezzo forte della mostra è la *Donna allo specchio*, dalla Galleria del Castello di Praga. A questo dipinto si accompagnano altre due versioni di *Vanitas*, la *Pandora* (1517) e la *Flora* (1518), esposte per la prima volta insieme in una mostra dedicata alla *vanitas*. Mostra che non solo offre l'opportunità unica di vedere numerosi capolavori, molti dei quali a lungo inaccessibili al pubblico, ma anche di considerarli l'uno in rapporto all'altro.

L'eredità artistica di Tiziano ha avuto un profondo impatto su intere generazioni di artisti occidentali. Ha ispirato direttamente grandi pittori come Rubens, Van Dyck, Velázquez e Rembrandt, e il suo uso energico ed espressivo del pennello, al limite dell'astrazione, ha influenzato anche artisti moderni. Tiziano continua a sedurre il pubblico e a ispirare nuove generazioni di artisti.

Vorrei esprimere la mia gratitudine al rinomato esperto di Tiziano e del Rinascimento, il professor Lionello Puppi, e alla sua assistente curatrice, dottoressa Serena Baccaglioni, per aver portato questa straordinaria mostra nella città storica e spettacolare di Praga. La mostra non sarebbe stata possibile senza la loro passione, competenza e perseveranza. È stato un onore e un privilegio lavorare con il loro team a questa importante mostra, e spero che la collaborazione si ripeta.

Questo evento senza precedenti non esisterebbe senza la collaborazione e la generosità dei collezionisti privati, delle istituzioni e dei musei, tra cui gli Uffizi, il Museo di Belle Arti di Budapest, la Pinacoteca Ambrosiana di Milano, il Museo di Belle Arti della Catalogna di Barcellona, l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma, le Gallerie dell'Accademia di Venezia, la Fondazione Musei Civici di Venezia.

Infine, voglio ringraziare mia moglie per il suo amore, il sostegno costante e i buoni consigli offerti durante la realizzazione di questa mostra.

JOSEPH GUTTMANN

Direttore di Global Art Exhibitions, Inc.

Titian, a Master of the Venetian School, was a genius among Italy's most important Renaissance artists. He first established his studio in Venice and soon the drama, vitality and intensity of colour of his paintings gained him commissions from outside of Italy. As he completed works for the Pope, Paul III, and Charles V, to name a few, Titian came to dominate Europe's art market. The impressive and versatile breadth of Titian's painting includes altarpieces, landscapes, mythological subjects, but he is probably most admired for his deeply engaging portraits.

Titian's portraits of women are particularly inspiring. His women are portrayed as the ideal form of feminine beauty, generally interpreted as allegorical vanities (*vanitas*). This exhibition highlights the progression and transformation of the model of the "vanitas," often depicted as a beautiful young woman with a mirror. The central piece of the exhibition is Titian's *Young Woman with Mirror*, from Prague Castle Picture Gallery. This painting is juxtaposed with other versions of *Vanitas*, specifically, *Pandora* (1517) and *Flora* (1518), exhibited together for the first time in an exhibition devoted to *Vanitas*. The exhibition presents a unique opportunity not only to view several masterpieces, many of which were not previously accessible to the public, but also to consider them in relation to each other.

Titian's artistic legacy left a profound impact on future generations of Western art. He directly inspired future great artists, such as Rubens, Van Dyck, Velázquez and Rembrandt. More modern artists were influenced by Titian's bold and expressive brushwork that bordered abstraction. Titian continues to fascinate audiences and inspire living artists.

I would like to express my gratitude to renowned Titian and Renaissance scholar, Prof. Lionello Puppi and his assistant curator Dr. Serena Baccaglioni for bringing this great exhibition to the historic and spectacular city of Prague. This event would not have been possible without their passion, expertise and perseverance. It has been an honour and a privilege to work with their team on this important exhibition, and I look forward to future collaboration.

This unparalleled exhibition could not have come to fruition without the collaboration and generosity of private collectors, institutions and museums including the Uffizi Gallery Museum (Florence), Museum of Fine Arts (Budapest), Pinacoteca Ambrosiana (Milan), National Museum of Catalunya (Barcelona), National Institute for the Graphics (Rome), Gallerie dell'Accademia (Venice), Fondazione Musei Civici (Venice).

Finally, I want to thank my dear wife for her constant love, support and insight in the realization of this exhibition.

JOSEPH GUTTMANN

Director, Global Art Exhibitions, Inc.



Sommario / Contents

- 12 Premessa alla mostra e al catalogo
13 Introduction to the Exhibition and the Catalogue
LIONELLO PUPPI
- 15 Prospetto cronologico della vita di Tiziano e del contesto storico, artistico e culturale del suo tempo
18 Timeline of Titian's Life, and of the Historical, Artistic and Cultural Context of his Time
GIORGIO REOLON
- 23 Volubilità della Bellezza e peripezie di un volto
48 The Volubility of Beauty and the Adventures of a Face
LIONELLO PUPPI
- 69 Apollo e Marsia
78 Apollo and Marsyas (The Flaying of Marsyas)
SERENA BACCAGLINI
- 85 Tiziano e la collezione di Rodolfo II
92 Titian and the Collection of Rudolf II
BARBORA PŮTOVÁ
- 101 Tiziano conte palatino e l'esercizio delle sue prerogative
EDIZIONE CRITICA E TESTI A CURA DI SILVIA MISCELLANEO
RICERCA DOCUMENTARIA A CURA DI ANTONIO GENOVA E SILVIA MISCELLANEO
- 131 Titian, Count Palatine and the Exercise of his Prerogatives
CRITICAL EDITION AND TEXTS EDITED BY SILVIA MISCELLANEO
DOCUMENTARY RESEARCH BY ANTONIO GENOVA AND SILVIA MISCELLANEO
- 158 SCHEDE / ENTRIES
- 184 APPENDICE / APPENDIX
- 185 Tecnologia emozionale della funzione
188 Emotional Technology of Function
VINCENZO U. LULY

Premessa alla mostra e al catalogo

LIONELLO PUPPI

Due sole opere di Tiziano conservano oggi le pubbliche Collezioni della Repubblica Ceca: l'una – raffigurante una giovanetta nell'atto di pettinarsi rimirandosi in uno specchio retto da una giovane figura maschile – conservata nelle Collezioni del Castello di Praga (che pur conobbe, in specie nel XVII secolo episodi di ampia concentrazione di opere del Cadorino), l'altra, rappresentante il supplizio di Marsia, nella Galleria del Palazzo vescovile di Kroměříž.

Si tratta di dipinti che, nel momento in cui appartengono al novero dei capolavori del Maestro, si collocano cronologicamente agli estremi opposti della sua lunga e travagliata vicenda artistica (1517 e 1575) e son dunque separati da più di cinquant'anni di storia drammatica che aveva visto crollare le certezze tolemaiche che ponevano il mondo al centro dell'universo, mentre, alla lor volta, sia l'idea politica di un'Europa imperiale sia la supremazia religiosa della Chiesa di Roma stavano affrontando un momento di crisi profonda e venivano perdendo la centralità del proprio ruolo.

Da osservatore attento ma come poeta dell'immagine, di tanto Tiziano è il testimone commosso, ma simile a colui che guarda impotente da uno scoglio il naviglio in preda alla tempesta, descritto da Lucrezio in versi memorabili.

La mostra, con il catalogo che la asseconda, intende proporre le due opere nel contesto dell'attività tizianesca attraverso richiami suggestivi insistenti su alcuni suoi aspetti problematici: la confezione del modello (ma anche la realtà della modella), la sua produzione, le sue repliche, la sua fortuna, la questione dell'autoritratto indipendente o allegorico. Così la giovanetta nell'atto di pettinarsi o specchiarsi – la cui versione oggi al Louvre non è presente in mostra essendo già stata impegnata per una escursione in Giappone – impalca le certezze umanistiche della stagione giovanile illustrata come “tempo del vino e delle rose”. Si propone così, non senza il ricorso felice a un virtuosismo speculare che esalta la supremazia della pittura sulla scultura, un percorso fascinoso dipanato nei modi di una poesia visiva sulla bellezza

identificata in ciò che Goethe definiva “das Ewigweibliche”, e noi potremmo dire “eterno femminile”, colta nella molteplicità delle sue manifestazioni.

La mostra presenta opere sinora ingiustamente emarginate e dimenticate (si è fatta carico al riguardo di sostenere le spese del restauro della *Toeletta di Venere* della Galleria Franchetti di Venezia e della *Deposizione* del Museo Borgogna di Vercelli) muovendo dal modello (ma al tempo stesso, modella) costituito dalla cosiddetta Flora, eccezionalmente ottenuta a prestito dagli Uffizi.

Al polo opposto Tiziano – autoritraendosi come re Mida che, in un impianto compositivo in cui le forme si dissolvono in un impasto di luce e di colore, contempla meditabondo la catastrofe del fauno che aveva osato opporre la propria condizione terrena e transeunte al misterioso potere della Divinità – fornisce il pretesto di una divagazione, attraverso una campionatura eloquente, sulla questione degli autoritratti del Maestro.

Si è rinunciato, nello spirito della “insostenibile leggerezza” di Milan Kundera, a caricare la sequenza in catalogo delle riproduzioni delle opere esposte con il tradizionale e ormai ripetitivo apparato filologico, limitandolo a schede essenziali ma dotandolo di un saggio sull'*Apollo e Marsia*, non senza aver predisposto un profilo sintetico della vicenda umana e artistica di Tiziano e offerto un'esauriente rassegna della presenza e del transito di opere del Cadorino a Praga, auspici i sovrani d'Asburgo. Per tale ragione, a rendere più allettante la mostra e a conferire valore di referenza permanente al catalogo, insieme con il sigillo d'argento del Maestro si è ritenuto – e potuto grazie alla grande liberalità dei suoi Custodi – di esporre per la prima volta fuori dal palazzo della Magnifica Comunità di Pieve di Cadore il diploma con cui l'imperatore Carlo V – inaugurando il lungo rapporto degli Asburgo con il pittore – eleggeva Tiziano conte palatino, e di dotare il documento di quel rigoroso apparato filologico, di cui, incredibilmente, mancava.

Introduction to the Exhibition and the Catalogue

LIONELLO PUPPI

Today only two works by Titian are held in public collections in the Czech Republic: one – depicting a young girl in the act of combing her hair, while admiring herself in a mirror held by a young male figure – is in the Prague Castle Collections (which was home, especially in the 17th century, to a large number of works by the artist); the other, showing the punishment of Marsyas, is in the Gallery of the Bishop's Palace in Kroměříž.

These are paintings that, numbering among Titian's masterpieces, can be placed chronologically at opposite ends of his long and troubled artistic life (1517 and 1575). They are, therefore, separated by more than 50 years of dramatic history, years that had seen the collapse of the Ptolemaic certainties that placed the world at the centre of the universe, while, in turn, both the political idea of an imperial Europe and that of the religious supremacy of the Church of Rome were in deep crisis and losing their central role.

As an attentive observer and poet of the image, Titian is the emotional witness of all this, but like a man who looks helplessly from the cliffs at the vessel in the grip of the storm, described by Lucretius in his memorable verse.

The exhibition, with the catalogue that accompanies it, intends to place these two works in the context of Titian's activities through insistent and evocative references to some of his more problematic aspects: the creation of the model (but also the reality of the person who models), his output, his responses, his fortune (good or otherwise), the issue of the independent or allegorical self-portrait. Thus the young girl in the act of combing her hair or looking at herself in the mirror – the version of which now in the Louvre is not available for this exhibition since it had already been committed for an exhibition in Japan – builds up the humanistic certainties of his youthful period, described as the “days of wine and roses.” A fascinating journey thus unfolds, not without a felicitous recourse to a virtuosity in mirror painting that exults the supremacy of canvas over marble, in the manner of a visual poetry on

beauty identified in what Goethe called “das Ewigweibliche,” and which we might call “eternal feminine,” and grasped in the multiplicity of its manifestations.

Among these, the exhibition presents works hitherto unjustly marginalised and forgotten (an undertaking was made in this respect to meet the costs of the restoration of the *Venus with a Mirror* from the Franchetti Gallery in Venice and the *Entombment* from the Borgogna Museum in Vercelli), moving from the model of *Flora* as she is known (and at the time same the person who models), loaned exceptionally by the Uffizi Galleries.

At the other extreme, Titian portraying himself as King Midas – who, in a compositional structure in which the forms dissolve in a mixture of light and colour, meditatively contemplates the catastrophe of the faun who dared to oppose its earthly and transient state against the mysterious power of Divinity – provides the pretext for a diversion, through an eloquent selection, into the question of the Maestro's self-portraits.

In the spirit of Milan Kundera's “unbearable lightness,” we abandoned in the catalogue the idea of sequencing reproductions of the works on show, employing the traditional and by now repetitive philological apparatus, limiting it to essential notes, but providing an essay on *Apollo and Marsyas* (*The Flaying of Marsyas*), not overlooking a brief profile of the human and artistic adventures of Titian, and not without offering a comprehensive overview of the presence in and passage through Prague of his works, under the patronage of the Habsburgs. For this reason, to make the show more attractive and confer a permanent academic value upon the catalogue, thanks to the great generosity of its custodians, along with the Maestro's silver seal, it was decided to exhibit for the first time outside of the palace of the Magnifica Comunità di Pieve di Cadore, the decree with which Emperor Charles V – ushering in the long relationship of the Habsburgs with the painter – raised Titian to the rank of Count Palatine, providing the document with that rigorous philological apparatus, which, incredibly, it lacked.



Prospetto cronologico della vita di Tiziano e del contesto storico, artistico e culturale del suo tempo

GIORGIO REOLON

La vita di Tiziano Vecellio attraversa gran parte del Cinquecento, dal primo decennio del secolo fino al 1576, quando muore novantenne, ancora attivo come pittore. Nell'arco di 70 anni di carriera ha eseguito centinaia di dipinti per la committenza più variegata, pubblica e privata, religiosa e laica, dalle piccole confraternite fino al Papa e all'Imperatore, distinguendosi in particolare come ritrattista per la sua abilità di analisi psicologica e di resa della vitalità nei volti. La sua intraprendenza, imprenditorialità e oculatezza lo hanno portato a gestire una grande bottega, frequentata da valenti collaboratori, capace di soddisfare le esigenze devozionali e celebrative dei committenti e di diffondere e promuovere il suo "marchio", alla quale si aggiungono interessi e affari privati nel commercio del legname. Ha saputo inoltre intrecciare una fitta e sapiente rete di relazioni con i protagonisti dell'arte, della storia e della cultura dell'Italia e dell'Europa del Cinquecento: artisti, intellettuali, collezionisti, scrittori, famiglie signorili, principi, sovrani. Dalla nativa terra del Cadore, appartenente a un'importante famiglia di notai, giunge presto a Venezia e da qui la sua arte si irradia verso altri centri, quelli delle corti italiane *in primis*, in una geografia artistica che nell'ultimo periodo è ormai proiettata ed estesa in Europa. Quella di Tiziano è una personalità artistica ricca e complessa, dalle molte sfaccettature, quasi travolgente, capace di assorbire, rielaborare e rinnovare il panorama della pittura, ed emerge anche dal lungo e articolato percorso biografico. La sua vita risulta assai documentata, di molte opere si conoscono i contratti e i pagamenti, numerosi sono i materiali conservati negli archivi soprattutto di Venezia, della Spagna e del Cadore, da tempo pubblicati e studiati, ma per certi aspetti sussistono tuttora incognite e dubbi. Il punto di domanda sicuramente più significativo e intrigante è quello della data di nascita: dopo la tradizionale oscillazione tra 1488 e 1490, che si ricava da Ludovico Dolce e dalle notizie contraddittorie di Vasari, un'ipotesi più plausibile è quella di anticiparla agli anni 1485-1487, se non addirittura prima, 1480-85 secondo Erwin Panofsky, Charles Hope e Augusto Gentili. Un imprescindibile punto di partenza per

ricostruire gran parte delle tappe del suo percorso di uomo e artista è rappresentato dal nutrito *corpus* di lettere, più di duecento, consultabile nella recente edizione curata da Lionello Puppi (2012), eloquente testimonianza dei suoi contatti e rapporti, della sua fervida attività e anche del suo carattere. Il capitolo che Giorgio Vasari gli dedica nelle sue *Vite* (1568) costituisce anch'esso un'altra fonte importante ma non sempre attendibile. Tra le biografie si ricorda quella scritta da un suo omonimo parente, detto Tizianello, *Breve compendio della vita di Tiziano* (1622). Le recenti grandi mostre tizianesche, come *Tiziano. L'ultimo atto* (Belluno 2007) e *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura* (Vienna-Venezia 2007-2008), e la sterminata bibliografia di studi, con numerosi contributi che ogni anno appaiono su riviste (come "Studi Tizianeschi", "Venezia Cinquecento" ecc.), cataloghi e miscellanee – tra i tantissimi titoli si segnalano il volume di Lionello Puppi, *Su/Per Tiziano* (2004), il saggio di Charles Hope, *La famiglia di Tiziano e la dispersione del suo patrimonio* (nel sopracitato *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*), la guida *Lungo le vie di Tiziano* (2007), il volume *Le botteghe di Tiziano* di Giorgio Tagliaferro e Bernard Aikema (2009), la monografia sul *Martirio di san Lorenzo*, a cura di Lionello Puppi e Letizia Lonzi (2013), il saggio di Lionello Puppi, *Maisiro Jacomo Coltrin Ingegnere e i parenti bresciani di Tiziano* sull'"Archivio Veneto" (2013), e quello di Isabella di Lenardo, *Sulle tracce di Tiziano* (in *Tiziano, Venezia e il papa Borgia*, 2013) – hanno permesso di chiarire alcune questioni (per esempio sulla famiglia, sulle dinamiche della bottega, sulle attività imprenditoriali, sull'arrivo in Laguna ecc.), approfondire i contesti e le occasioni delle opere, aggiungere inediti tasselli archivistici e artistici, aggiornare, integrare e correggere informazioni. La recente e monumentale monografia di Augusto Gentili (2012) costituisce un'indispensabile sintesi per una conoscenza complessiva del pittore e della sua opera, ricca di spunti e stimoli di riflessione. Risulta ancora un valido strumento la tavola cronologica redatta da Francesco Valcanover per il catalogo della mostra a Palazzo Ducale nel 1990, utilizzata per la stesura del presente prospetto.

	Vita di Tiziano	Avvenimenti storici	Avvenimenti artistici e culturali
1486-1488	Nascita di Tiziano a Pieve di Cadore.		
1505	Tra il 1505 e il 1509 il suo nome compare nell'elenco dei confratelli iscritti alla Scuola Grande di San Rocco.		Giovanni Bellini esegue la pala per la chiesa veneziana di San Zaccaria. Secondo viaggio di Dürer a Venezia tra il 1505 e il 1506, durante il quale dipinge la <i>Festa del Rosario</i> per la comunità tedesca. Pietro Bembo, <i>Gli Asolani</i> .
1508	Inizia la decorazione degli affreschi sulla facciata di terra del Fondaco dei Tedeschi a Rialto, che porta a termine nel 1509.	Viene istituita la Lega di Cambrai contro Venezia. Battaglia di Rusecco (Valle di Cadore).	Tra il 1508 e il 1512 Michelangelo affresca la volta della Cappella Sistina. Giorgione affresca la facciata d'acqua del Fondaco dei Tedeschi. Raffaello inizia in Vaticano la decorazione della <i>Stanza della Segnatura</i> .
1509		Sconfitta veneziana alla battaglia di Agnadello.	
1511	Dipinge tre affreschi con <i>Miracoli di sant'Antonio</i> per la Scuola del Santo a Padova.		Sebastiano Luciani (detto poi del Piombo) si trasferisce a Roma al seguito del banchiere Agostino Chigi. Erasmus da Rotterdam, <i>Elogio della pazzia</i> .
1513	Pietro Bembo, appena eletto segretario pontificio, lo invita a Roma, ma il pittore cadorino, in una lettera datata 31 maggio, rifiuta e preferisce restare a Venezia, impegnandosi a dipingere un grande telerò di battaglia per Palazzo Ducale. Apre bottega a San Samuele.	Morte di Giulio II. Leone X eletto papa.	Lorenzo Lotto si trasferisce a Bergamo. Niccolò Machiavelli, <i>Il Principe</i> .
1516	Riceve la commissione della pala dell' <i>Assunta</i> per l'altar maggiore della chiesa francescana di Santa Maria Gloriosa dei Frari.	Pace di Noyon tra Francesco I e Carlo d'Asburgo.	Muore Giovanni Bellini. Ludovico Ariosto, <i>Orlando furioso</i> . Tommaso Moro, <i>Utopia</i> .
1517	Con la concessione della Senseria del Fondaco dei Tedeschi diventa pittore ufficiale della Serenissima. Nel contempo inizia l'attività per Alfonso I d'Este nel Castello di Ferrara.	A Wittenberg Lutero pubblica le 95 tesi contro la Chiesa di Roma: inizia la riforma protestante.	Andrea del Sarto, <i>Madonna delle Arpie</i> .
1519	Jacopo Pesaro gli commissiona la pala per l'altare di famiglia nella chiesa dei Frari. In ottobre è ancora a Ferrara alla corte estense.	Carlo d'Asburgo viene eletto imperatore con il nome di Carlo V.	Morte di Leonardo.
1520	Esegue la pala per il mercante Alvise Gozzi nel suo altare presso la chiesa di San Francesco ad Ancona.	Con la bolla <i>Exsurge Domine</i> di papa Leone X Lutero viene scomunicato.	Morte di Raffaello. Il Pordenone esegue gli affreschi della cappella Malchiotro nel duomo di Treviso.
1525	Dopo un periodo di convivenza, sposa Cecilia, dalla quale ha avuto Pomponio e Orazio.	Battaglia di Pavia.	Pontormo, <i>Trasporto di Cristo</i> . Pietro Bembo, <i>Prose della volgar lingua</i> . Martin Lutero, <i>De servo arbitrio</i> .
1527		In maggio i lanzichenecchi di Carlo V saccheggiano Roma.	Pietro Aretino e Jacopo Sansovino si trasferiscono a Venezia.
1530	È a Bologna per la cerimonia di incoronazione di Carlo V e per l'occasione ne esegue il primo ritratto.	Carlo V viene incoronato imperatore da papa Clemente VII.	Pietro Bembo viene nominato storiografo ufficiale della Serenissima.
1531	Trasferimento della bottega da San Samuele a Biri Grande.	Zwingli viene sconfitto nella battaglia di Kappel.	Andrea Alciato, <i>Emblemata</i> .
1533	In gennaio esegue un altro ritratto di Carlo V. L'imperatore lo nomina "pintor primero" e gli concede i titoli onorifici di Conte palatino e Cavaliere dello Sperone d'oro.		

1538	Esegue la <i>Venere d'Urbino</i> per Guidobaldo della Rovere e i due ritratti del duca Francesco Maria e della moglie Eleonora Gonzaga.		
1543	Esegue il grande telerò dell' <i>Ecce homo</i> per il mercante fiammingo Giovanni D'Anna. È a Busseto per l'incontro tra Carlo V e Paolo III ed esegue il ritratto del pontefice.		Niccolò Copernico, <i>De revolutionibus orbium coelestium</i> . Andrea Vesalio, <i>De humani corporis fabrica</i> . Benedetto Fontanini, <i>Beneficio di Cristo</i> .
1545	In settembre parte per Roma ed è ospite in Vaticano: qui lavora per papa Paolo III e la famiglia Farnese (<i>Ritratto di Paolo III con i nipoti, Danae...</i>)	Inizia il Concilio di Trento.	Girolamo Cardano, <i>Ars magna</i> .
1548	Primo viaggio ad Augusta, in occasione della Dieta imperiale: esegue ritratti di Carlo V (in poltrona e a cavallo) e di funzionari imperiali.		Tintoretto esegue il telerò del <i>Miracolo dello schiavo</i> per la Scuola di San Marco. Paolo Pino, <i>Dialogo della pittura</i> .
1550	Secondo soggiorno di Tiziano ad Augusta al seguito di Carlo V tra novembre 1550 e agosto 1551.		Prima edizione delle <i>Vite</i> di Giorgio Vasari. Giulio Camillo, <i>Idea del Theatro</i> .
1554	Invia la grande tela allegorica della <i>Gloria</i> a Carlo V, e i due dipinti mitologici <i>Danae</i> e <i>Venere e Adone</i> a Filippo II.	Francesco Venier doge.	Paolo Veronese inizia la decorazione pittorica della chiesa di San Sebastiano di Venezia.
1559	Muore il fratello Francesco.	La pace di Cateau-Cambrésis tra Enrico II re di Francia e Filippo II re di Spagna sancisce l'egemonia spagnola sull'Italia.	Peter Bruegel il Vecchio, <i>I proverbi fiamminghi</i> . Paolo IV fa pubblicare l' <i>Indice dei libri proibiti</i> .
1566	Riceve a Venezia la visita di Giorgio Vasari. Viene eletto membro dell'Accademia del Disegno di Firenze.		
1567	Il Senato della Serenissima gli concede il privilegio di stampa per le incisioni tratte dalle sue opere da Cornelis Cort e Nicolò Boldrini.		El Greco si trasferisce a Venezia.
1569	Chiede il trasferimento della Senseria dell'Ufficio del Sale per il figlio Orazio.		
1571		Battaglia di Lepanto (7 ottobre): vittoria navale delle forze cristiane, guidate da don Giovanni d'Austria, contro la flotta turca.	
1574	In un "memoriale" inviato il 22 dicembre al segretario di Filippo II ricorda le molte opere mandate negli ultimi venticinque anni all'imperatore e implora i pagamenti mai ricevuti, "non havendo mai havuto pur un quatrino".	Visita di Enrico III re di Francia a Venezia.	
1576	In un'ultima lettera a Filippo II, datata 27 febbraio, sollecita ancora una volta i pagamenti delle opere inviate in Spagna. Il 27 agosto muore nella sua casa veneziana a Biri Grande.	Grave epidemia di peste a Venezia.	

Timeline of Titian's Life, and of the Historical, Artistic and Cultural Context of his Time

GIORGIO REOLON

Titian's life spans the majority of the 16th century, from the first decade to 1576, when he died at the age of ninety, still working actively as a painter. Throughout his 70-year career, he produced hundreds of paintings for the most varied patrons, both public and private, religious and secular – from small brotherhoods to the pope and emperor themselves. Titian stood out mainly as a portrait painter, for his skills in psychological analysis and in infusing the faces he painted with vitality. His resourcefulness, entrepreneurship and shrewdness in business led him to run a large studio, patronized by talented collaborators, where he was able to fulfil the devotional and celebratory demands of his clients and patrons, as well as disseminating and promoting his “trademark.” In addition to this, he was able to follow his private interests and affairs in the wood trade. Throughout his life, Titian also managed to weave a close, intelligent net of relationships with those who played leading roles in the art, history and culture of 16th-century Italy and Europe: artists, intellectuals, collectors, writers, noble families, princes, rulers. Titian soon left his native land of Cadore, which belonged to an important family of notaries public, for Venice, and from there his art radiated towards other cities, first of all the Italian courts, in an artistic geography which, by the end of his life, was projected and extended towards the rest of Europe. Titian's multi-faceted artistic personality, which emerges clearly from his long, complex biography, was rich and intricate – nearly overwhelming, in fact, in its ability to absorb, refashion and renew the panorama of painting. Titian's life is especially well-documented; we know the contractual and payment terms of many of his works, and though the archives of Venice, Spain and Cadore – foremost amongst others – host several materials that have long been published and studied, some uncertainties and doubts still remain. The main and most intriguing question mark concerns his date of birth: following the traditional oscillation between 1488 and 1490, extrapolated from Ludovico Dolce and Vasari's contradictory information, a more plausible hypothesis sees it moved up to the years between 1485 and 1487, or even earlier: 1480–85, according to Erwin Panofsky, Charles Hope and Augusto Gentili. An inescapable starting point for the reconstruction of

most of the stages of Titian's journey as a man and artist is the substantial *corpus* of over two hundred letters that can be consulted in the recent volume edited by Lionello Puppi (2012), an eloquent example of the artist's contacts and relationships, of his fervid activity and – last but not least – of his personality. The chapter devoted to Titian by Giorgio Vasari in his *Lives of the Artists* (1568), while still an important source of information, is not always reliable. Amongst the biographies of the artist, we must mention the one written by a relative of his by the same name, known as Tizianello, *Breve compendio della vita di Tiziano* (1622). Recent noteworthy exhibitions on Titian, such as *Tiziano. L'ultimo atto* (Belluno 2007) and *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura* (Vienna-Venice 2007-2008), as well as an endless bibliography of studies, with the many contributions published in magazines and journals (such as *Studi Tizianeschi*, *Venezia Cinquecento*, etc.), catalogues and miscellaneous writings – the many titles include Lionello Puppi's volume *Su/Per Tiziano* (2004), Charles Hope's essay “La famiglia di Tiziano e la dispersione del suo patrimonio” (in the above-mentioned *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*), the guidebook *Lungo le vie di Tiziano* (2007), the volume *Le botteghe di Tiziano* by Giorgio Tagliaferro and Bernard Aikema (2009), the monograph on the *Martirio di san Lorenzo*, edited by Lionello Puppi and Letizia Lonzi (2013), Lionello Puppi's essay “Maistro Jacomo Coltrin Inzegnere e i parenti bresciani di Tiziano” in the *Archivio Veneto* (2013), and the essay by Isabella di Lenardo, “Sulle tracce di Tiziano” (in *Tiziano, Venezia e il papa Borgia*, 2013) – have allowed us to clarify certain issues (concerning, for example, Titian's family, the dynamics within his studio, his entrepreneurial activities, his arrival at the Lagoon, etc.), analyse the contexts and circumstances of his works of art, add previously unknown pieces of the archival and artistic puzzle, update, integrate and correct information. Augusto Gentili's recent monumental monograph (2012) is an essential summary for a comprehensive knowledge of the painter and his body of works, offering a wealth of ideas and inspiration. The chronological table written by Francesco Valcanover in 1990 for the catalogue of the exhibition at the Doge's Palace is still a valid reference tool, and was used in the drafting of this timeline.



	Titian's Life	Historic Events	Artistic and Cultural Events
1486-1488	Tiziano Vecellio was born in Pieve di Cadore.		
1505	His name appears in the list of brothers enrolled in the Scuola Grande di San Rocco between 1505 and 1509.		Giovanni Bellini paints the altarpiece for the Venetian Church of San Zaccaria. During his second sojourn in Venice, between 1505 and 1506, Dürer paints <i>The Feast of the Rosary</i> for the German community. Pietro Bembo, <i>Gli Asolani</i> .
1508	Titian begins painting the frescoes on the inland facing façade of the Fondaco dei Tedeschi, the warehouse for the German merchants, in Rialto, which he would complete in 1509.	The League of Cambrai is established against Venice. Battle of Rusecco (Valle di Cadore).	Michelangelo paints the vault of the Sistine Chapel between 1508 and 1512. Giorgione paints the frescoes on the water facing façade of the Fondaco dei Tedeschi. Raphael begins to decorate the <i>Room of the Segnatura</i> in the Vatican.
1509		Venetian defeat in the Battle of Agnadello.	
1511	He frescoes three scenes from the life of St. Anthony for the Scuola del Santo in Padua.		Sebastiano Luciani (later known as del Piombo) moves to Rome in the wake of banker Antonio Chigi. Erasmus of Rotterdam, <i>The Praise of Folly</i> .
1513	Pietro Bembo, newly appointed pontifical secretary, invites him to Rome, but the painter from Cadore declines in a letter dated 31 May. He prefers to stay in Venice, engaging to paint a large canvas of a battle scene for the Doge's Palace. He opens a studio in San Samuele.	Julius II dies. Leo X is elected pope.	Lorenzo Lotto moves to Bergamo. Niccolò Machiavelli, <i>The Prince</i> .
1516	Titian is commissioned to paint the <i>Assumption of the Virgin</i> for the high altar of the Franciscan Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari.	Peace of Noyon between Francis I of France and Charles of Habsburg.	Giovanni Bellini dies. Ludovico Ariosto, <i>Orlando furioso</i> . Thomas More, <i>Utopia</i> .
1517	He becomes official painter for La Serenissima by gracious permission of the Seneria of the Fondaco dei Tedeschi. Meanwhile he begins working for Alfonso I d'Este at his castle in Ferrara.	In Wittenberg, Martin Luther publishes his Ninety-Five Theses against the Catholic Church; the Protestant Reformation begins.	Andrea del Sarto, <i>Madonna of the Harpies</i> .
1519	Jacopo Pesaro commissions a painting for his family altar in the Basilica dei Frari. In October, Titian is again in Ferrara at the Estense court.	Charles of Habsburg is elected emperor with the name of Charles V.	Leonardo da Vinci dies.
1520	He paints an altarpiece for merchant Alvise Gozzi in the church of St. Francis in Ancona.	Pope Leo X excommunicates Martin Luther with the papal bull <i>Exsurge Domine</i> .	Raphael dies. Pordenone paints the frescoes of the Malchiostro Chapel in the Treviso cathedral.
1525	He marries his mistress Cecilia, who had already borne him two sons, Pomponio and Orazio.	Battle of Pavia.	Pontormo, <i>Transportation of Christ</i> . Pietro Bembo, <i>Prose della volgar lingua</i> . Martin Luther, <i>De servo arbitrio</i> .
1527		The Sack of Rome is carried out by Charles V's Landsknechts in May.	Pietro Aretino and Jacopo Sansovino move to Venice.
1530	In Bologna to attend the coronation of Charles V, Titian paints his first portrait of the emperor in honour of the occasion.	Charles V is crowned Holy Roman Emperor by Pope Clement VII.	Pietro Bembo is appointed official historian of La Serenissima.
1531	He moves his studio from San Samuele to Biri Grande.	Zwingli is defeated in the Wars of Kappel.	Andrea Alciato, <i>Emblemata</i> .

1533	He paints another portrait of Charles V in January. The emperor names him “pintor primero” and grants him the honorific titles of Count Palatine and Knight of the Golden Spur.		
1538	He paints the <i>Venus of Urbino</i> for Guidobaldo della Rovere and the two portraits of Duke Francesco Maria and his wife Eleonora Gonzaga.		
1543	Titian paints the large <i>Ecce Homo</i> canvas for Flemish merchant Giovanni d’Anna. He is in Busseto for the meeting between Charles V and Paul III and paints the pope’s portrait.		Nicolaus Copernicus, <i>De revolutionibus orbium coelestium</i> . Andrea Vesalio, <i>De humani corporis fabrica</i> . Benedetto Fontanini, <i>The Benefit of Christ</i> .
1545	He travels to Rome in September as a guest of the Vatican, where he works for pope Paul III and the Farnese family (<i>Pope Paul III and His Grandsons, The Danaë...</i>).	The Council of Trent begins.	Girolamo Cardano, <i>Ars magna</i> .
1548	First trip to Augsburg for the Imperial Diet: he paints portraits of Charles V (in an armchair and on horseback) and of imperial officials.		Tintoretto paints the large canvas of <i>The Miracle of the Slave</i> for the Scuola di San Marco. Paolo Pino, <i>Dialogue on Painting</i> .
1550	Titian’s second sojourn in Augsburg, in the wake of Charles V, between November 1550 and August 1551.		First edition of Giorgio Vasari’s <i>Lives</i> . Giulio Camillo, <i>Idea del Teatro</i> .
1554	He sends Charles V the large allegorical canvas depicting <i>The Holy Trinity</i> and sends Philip II of Spain the mythological paintings <i>Danaë</i> and <i>Venus and Adonis</i> .	Francesco Venier is doge.	Paolo Veronese begins the paintings for the church of St. Sebastian in Venice.
1559	Titian’s brother Francesco dies.	The Peace of Cateau-Cambrésis between Henry II of France and Philip II of Spain decrees Spanish dominance of Italy.	Pieter Bruegel the Elder, <i>Netherlandish Proverbs</i> . Paul IV introduces the <i>Index of Forbidden Books</i> .
1566	Titian is visited by Giorgio Vasari in Venice. He is elected a member of the Florentine Academy of Fine Arts.		
1567	The Senate of the Most Serene Republic of Venice allows him to print the engravings based on his works by Cornelis Cort and Nicolò Boldrini.		El Greco moves to Venice.
1569	He requests the transfer of the Senseria of the Ufficio del Sale for his son Orazio.		
1571		Battle of Lepanto (7 October): naval victory of the Christian naval force, led by John of Austria, against the Turkish fleet.	
1574	In a “reminder” sent on 22 December to Philip II’s secretary, Titian mentions the several works sent to the emperor in the last twenty-five years, and entreats him to see to the payments that were never received, “as I have never seen a penny.”	Henry III of France visits Venice.	
1576	In his last letter to Philip II, dated 27 February, Titian once again requests payment for the works he had sent to Spain. On 27 August, he dies in his Venetian house in Biri Grande.	Terrible plague epidemic in Venice.	



Volubilità della Bellezza e peripezie di un volto

LIONELLO PUPPI

Alla ricerca di una committenza

Nel maggio del 1513 Tiziano Vecellio indirizza al doge regnante Leonardo Loredan, e per conoscenza alle più alte istituzioni di governo della Serenissima, la sorprendente richiesta di ottenere – una volta uscito di scena quel Giovanni Bellini che lo riscuoteva – l'annuale beneficio sul Fondaco dei Tedeschi che, con l'impegno di dipingere in Palazzo ducale, equivaleva al riconoscimento del ruolo di pittore ufficiale della Repubblica, gratificato da un sostanzioso emolumento. Non dimentichiamo che il postulante è un giovane maestro (forse poco più che venticinquenne) venuto fanciullo dal Cadore, formatosi a Venezia e che già aveva pur dato prova di sé tra le Lagune. Probabilmente aveva suggellato la sua formazione nella bottega dei Bellini – alla quale con il fratello Francesco era stato affidato dallo zio paterno Antonio che a Venezia aveva sposato Daria, orfana dell'ingegnere militare bresciano Giacomo Coltrini – affiancando Giorgione, astro nascente, ancorché effimero, della pittura di Venezia. Di un siffatto percorso aveva dato dimostrazione in immagini che ne avevano manifestato lo straordinario talento e la inesauribile vena, transitandolo dalla versatilità ritrattistica a una dimensione di tradizionale iconografia religiosa, a fiabe mitologiche e arcadiche e conducendolo infine ad attingere le cadenze di maestosità allegorica e narrativa annunciate sulla facciata verso terra del Fondaco dei Tedeschi (oggi purtroppo ridotte a frammenti pressoché illeggibili) e trionfanti quindi entro la Scoletta del Santo in quel di Padova.

Siamo nei momenti cruciali e più roventi della guerra di Cambrai e conviene notare come il pittore, in una città la cui aristocrazia era notoriamente insofferente del dominio serenissimo, avesse accettato una committenza inequivocabilmente e impertentitamente filoveneziana.

Tiziano, al di là della temeraria proposta avanzata al Doge insieme con l'avviso (che non sappiamo se veritiero o mendace) di essere in quei giorni stato anche ricercato per la assunzione dalla Curia romana, coltiva e attua un progetto.

Se corrono i giorni in cui Michelangelo dipingeva la volta Sistina, è evidente che il giovane venuto dal Cadore e fat-

tosì pittore a Venezia sta cercando, dunque, la garanzia di una committenza insieme autorevole e prestigiosa quanto duratura. E il fatto che, frattanto, il suo amico e collega Sebastiano Luciani (che sarà detto “del Piombo”) fosse stato ingaggiato dal ricchissimo banchiere senese Agostino Chigi e trasferito a Roma doveva bruciargli dentro rendendolo smanioso di ottenere non minor soddisfazione. Si guarda intorno, dunque, anche fuori dallo Stato veneto: se non gli fa difetto una prestigiosa clientela locale, lagunare, patrizia e cittadina, avida soprattutto di ritratti, manda segnali ed è molto probabile che per cominciare tenesse d'occhio la corte di Alfonso I d'Este il quale, per il rinnovamento pittorico del suo Castello in Ferrara, già era venuto ricorrendo ai servizi di Giovanni Bellini. Ben doveva, Tiziano, aver cognizione dei dibattiti raffinati che nell'*entourage* di quel signore si venivano animando, in particolare intorno alle tematiche della Bellezza e dell'Amore: alla evocazione di queste il Maestro si applica insistendo anche sulla consapevolezza della loro inseparabilità dalla nozione del transeunte e dell'effimero come *Vanitas*.

Conviene però fare un passo indietro.

Un dramma padovano, un cassone nuziale e la modella

All'indomani della manifestazione alla suprema Autorità della Repubblica veneta delle proprie sorprendenti ambizioni, Tiziano aveva affrontato una commissione che gli veniva da quell'universo patavino a cui aveva già donato le invenzioni memorabili della Scoletta del Santo e che riguardava il risarcimento e l'espiazione dell'increscioso errore giudiziario che proprio il governo della Serenissima aveva commesso nelle giornate più convulse e drammatiche del conflitto cambrico: la condanna e l'esecuzione pubblica tra le due colonne della piazzetta marciana del giureconsulto padovano Bertuccio Bagarotto. In un siffatto contesto di contrizione era avvenuto il matrimonio dell'orfana Laura con il segretario del Consiglio dei Dieci, Niccolò Aurelio. Orbene, è a Tiziano che sarà chiesta l'esecuzione del “cassone nu-



1
Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1486/1488 - Venezia 1576)

FLORA

olio su tela / oil on canvas, 79,7 x 63,5 cm
Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1462

ziale”, universalmente noto come *Amor sacro e Amor profano*, conservato oggi presso la Galleria Borghese di Roma.

Le figure femminili che vi appaiono fronteggiandosi invero, all'interno di una complessa compagine allegorica, il presagio di quell'“eterno femminino” alla cui rappresentazione, sempre intorno alla stessa congiuntura temporale, il Maestro si applicava sfoderando un altro capolavoro conosciuto come *Flora* (tav. 1), ora agli Uffizi di Firenze e gioiello di questa mostra praghese.

Si tratta di un dipinto proveniente dalla collezione del residente spagnolo ad Amsterdam Alfonso Lopez, come testimoniato dall'incisione del Sandrart eseguita tra 1637 e 1642, ed è lo stesso Sandrart che per la prima volta asserisce l'intitolazione di Flora con la quale il dipinto resterà universalmente conosciuto (tav. 2), non senza entrare nella leggenda, vuoi come ritratto di Violante, figlia di Palma il Vecchio che di Tiziano sarebbe stata l'amante, vuoi come ritratto di una cortigiana in obbedienza al triplice significato della definizione proposta dal Boccaccio (“Flora meretrice, Dea Florum et Zephiri conjugē”). Sta di fatto che il dipinto conobbe un transito presso le collezioni dell'Arciduca d'Austria Leopoldo Guglielmo: il che non esclude che, prima del suo approdo alla Galleria Imperiale di Vienna dove lo sorprendiamo nel 1728, possa essere transitato proprio per Praga. La sua cessione agli Uffizi avverrà nell'ambito di uno scambio tra la Galleria Imperiale e il museo fiorentino, dove giungeva il 18 dicembre 1793.

È dunque con quest'opera, insieme fascinosa ed enigmatica, che si apre la rassegna dispiegata nello spazio esclusivo delle Scuderie del Castello di Praga: a essa fa riferimento la sequenza di immagini femminili convocate a confronto nella stessa sede che costituiscono altrettante variazioni sul tema della *Vanitas*, dilatato ad altri significati. È plausibile che Tiziano si sia servito di una stessa modella le cui fattezze potremmo forse riconoscere anche in un incantevole disegno a carboncino di giovane donna custodito al Gabinetto delle stampe e dei disegni ancora degli Uffizi. Ma non è da escludere che dalla modella in carne e ossa (e piacerebbe conoscerne l'identità) il Maestro avesse tratto un modello grafico-pittorico da tenere a disposizione dei clienti per repliche o derivazioni nella bottega che già si organizzava, appoggiandosi a una *équipe* di collaboratori da lui formati e alla sua supervisione obbedienti.

Vanitas e le seduzioni effimere della Bellezza

La prima esplicita rappresentazione come *Vanitas* della giovanetta, che pettinandosi si specchia, si presenta



2

Jacopo Piccini (Venezia 1617 - post / after 1669)

FLORA (da / after Tiziano)

incisione al bulino / engraving with burin, 34,4 x 25 cm

Venezia, Fondazione Musei Civici, inv. Correr 3045

moltiplicata in una sequenza di dipinti, a cui appartiene la versione di Praga (tav. 3) ma di cui ignoravamo quale potesse essere stata la prima redazione. Per quanto ci è noto, non possiamo trascurare che proprio la succitata versione, ora nelle Gallerie del Castello (dove a porgere lo specchio appare un giovane con candido turbante), avesse conosciuto il proprio approdo nella capitale boema in momento assai precoce. Estranea a quella di cui Antoon Van Dyck ebbe il possesso e ne trasse uno schizzo registrato dall'inventario delle sue cose *post mortem* nel 1644 come “una corteggiana con un specchio et un huomo”, era poi passata nelle collezioni dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo, dove la coglie e presenta con l'aggiunta apocrifica delle lettere VVV David Teniers nel dipinto oggi al Prado. Resta che l'opera apparirà negli inventari delle collezioni praghese a partire dal 1685.

Tra le altre versioni, la più celebre, ma non necessariamente di esclusiva altissima qualità, si trova oggi presso il Lou-

vre e non figura in mostra perché (come anticipato qui in premessa) già concessa a prestito per un anno in Giappone. Secondo alcuni studiosi, il dipinto proverrebbe dalle collezioni mantovane dei Gonzaga dalle quali sarebbe passato a quelle di Carlo I d'Inghilterra nel 1627 come "una donna scapigliata e un giovane con una sfera, opera di Tiziano": il che è da escludere giacché siamo al cospetto di una versione nella quale, in luogo del "giovane", appare una figura maschile barbata. Giunta poi alle raccolte di Luigi XIV, l'immagine susciterà interpretazioni fantasiose indirizzate soprattutto all'identificazione delle *dramatis personae* (doppio ritratto di Alfonso d'Este e Laura Dianti o di Francesco Covos e Cornelia Malaspina o Federico Gonzaga e Isabella Boschetti), mentre siamo davanti, pur sempre all'interno di un esercizio di raffinato virtuosismo visivo, precisamente a una allegoria della vanità come transitorietà di tutto quanto è caduco (Erwin Panofsky) e viene denunciato da quello specchio in cui Alessandro Ballarin vorrebbe invece cogliere il segnale del riconoscimento del dipinto come allegoria della pittura a prova della polisemanticità dello specchio ("per speculum in aenigmate"; "through the looking glass"). Altra replica di non minor qualità della nostra *Vanitas*, riproponente la figura del barbuto, si trova oggi presso il Museu Nacional d'Art di Barcellona e proviene dalle collezioni della regina Cristina di Svezia (tav. 23) e da queste approderà, dopo un passaggio sul finir del 1600 presso le collezioni romane degli Odescalchi – nei cui inventari viene designata come "Tiziano da se stesso ritrattato con la sua femina innamorata vestita al naturale ne' suoi proprii habiti e mezzo spogliata e Tiziano dietro ad essa tiene uno specchio" – a un tragitto di varie peripezie. Attinta infine la collezione Orléans, l'opera verrà dispersa dalla vendita di questa a Londra nel 1798, per riaffiorare in una collezione Cambò di Buenos Aires e Barcellona, dalla quale finalmente per acquisto giungerà alla sede che la conserva.

Se la redazione oggi presso la collezione Borromeo di Isola Bella, riproponendo il giovanotto con turbante, meriterebbe un approfondimento opportuno (tav. 25), di grande importanza è la versione di collezione privata. Questa (tav. 24), alla sua volta replicando il "giovane", dopo un accurato restauro che ne ha risarcito una condizione di gravi sofferenze, pilotato da articolate indagini diagnostiche, consente forse di riconoscere la referenza cronologica alla quale le versioni precedenti potrebbero venire condotte. Non solo infatti è riapparsa la firma "TITIAN" ma quasi impercettibilmente una data che riterrei di leggere 1517. In tal caso potremmo concluderne che il dipinto rappresenti un primo approccio di Tiziano alla corte di Alfonso I d'Este.

Sibilla e Pandora: l'altra faccia dell' "eterno femminile"

Al di là della gran diffusione a stampa dell'immagine, dove varia solo la figura maschile che porge lo specchio, ignoriamo invece la committenza possibile di una serie di versioni, comunque databili alla stessa congiuntura, nelle quali constatiamo che la replica del modello/modella propone soggetti non più coincidenti con la nozione di "vanitas" ma riconoscibili come allegorie storico-mitologiche. Se la redazione della Alte Pinakothek di Monaco, che alcuni studiosi vorrebbero essere appartenuta all'Imperatore Rodolfo II ma troviamo già presente nel 1618 presso la Residenza di Monaco con l'errata attribuzione a Palma il Vecchio, sembra continuare a insistere sulla nozione di "vanitas", desta perplessità la presenza dello specchio che siffatta interpretazione autorizza. È lecito infatti domandarsi se quello specchio non costituisca la sostituzione posticcia alla originaria presenza di un libro quale appare nella versione del Museo di Belle Arti di Budapest presente in mostra (tav. 27).

Si tratta di un'opera finora malgiudicata e che a noi sembra viceversa eccellente prodotto della bottega di Tiziano, forse addirittura identificabile con la *Sibilla con un libro* registrata negli inventari della collezione veneziana di Andrea Vendramin nel 1627. La rappresentazione della Sibilla non ha altri riscontri nella produzione tizianesca e tanto più brucia l'impossibilità di immaginare la committenza del dipinto di Budapest. Come è noto, le Sibille sono creature misteriose e inquietanti, in particolare la cosiddetta Cumana. È lei che addita a Enea la via per l'Oltretomba (Virgilio, *Eneide*, 6,10-155) ed è a lei che fa riferimento Tommaso da Celano allorché nel *Dies irae* – che costituisce una sorta di fenomenologia dell'*Apocalisse* – convoca ad assistere al "saeculum in favilla ... David cum Sibilla". Quella Sibilla. La sua "sentenza" per Dante (*Paradiso*, XXXIII, 64-66) è destinata a perdersi come "la neve al sol si disigela" per l'impossibilità di intendere il senso degli oracoli contenuti nei *Libri sibillini* che si volevano custoditi nel tempio di Giove sul Campidoglio di Roma. E narra Petronio che la Cumana, alla domanda: "Cosa vuoi?", rispondeva: "Voglio morire".

Non meno arrovellante risulta l'uso del modello/modella, qui in discussione, in un'altra opera che, per la prima volta la mostra esibisce al pubblico (tav. 26), sottraendola a una incongrua assegnazione a Palma il Vecchio – al quale, semmai, fu di stimolo – restituendola a un'autografa matrice tizianesca. Il soggetto non è chiaro ma certamente non è riconoscibile nella Maddalena con cui era stato precedentemente indicato (e che in mostra viene rappresentata da un bell'inedito, esso sì di Palma il Vecchio, in collezione privata). L'ipo-



3
Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1486/1488 - Venezia 1576)
VANITAS
olio su tela / oil on canvas, 83 x 79 cm
Praha, Gallerie del Castello / Castle Picture Gallery, inv. O 34



4
Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1486/1488 - Venezia 1576) (e bottega / and workshop)
ALLEGORIA DI AMORE / THE ALLEGORY OF LOVE
olio su tela / oil on canvas, 96 x 108 cm
Montecarlo, Maison d'Art



5
Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1486/1488 - Venezia 1576) (ambito di / circle of)
VANITAS
olio su tela / oil on canvas, 126 x 130 cm
Roma, Accademia Nazionale di San Luca



6

Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1486/1488 - Venezia 1576)

TOELETTA DI VENERE / VENUS WITH A MIRROR

olio su tela / oil on canvas, 131 x 105,5 x 10 cm

Venezia, Galleria Giorgio Franchetti



7

Guido Reni (Bologna 1575-1642)

TOILETTA DI VENERE / THE TOILET OF VENUS

olio su tela / oil on canvas, 245 x 206 cm

collezione privata / private collection

tesi che si possa trattare di un richiamo a Pandora è suggerito sostanzialmente dalla presenza del vaso (*pithos*) che risulta simile a quelli disposti nel celeberrimo dipinto di Jean Cousin il Vecchio rappresentante *Eva prima Pandora* in coerenza con il tradizionale paragone medievale tra i due personaggi. Se infatti Pandora, il cui ruolo negativo era già stato imposto da Esiodo (*Teogonia*, 590-591: “Da lei discese la razza umana delle donne... foriere di morte”), si veniva a costituire come portatrice di ogni male, Eva viene irrimediabilmente associata al peccato originale.

Altre variazioni; e verso la Vanitas come Toeletta di Venere

Prima di entrare nel merito di un'ultima derivazione dal modello/modella della *Vanitas* val la pena di esibire alcune variazioni di ambito tizianesco, di altra cronologia e di varia destinazione. In esse il tema dell'allegoria della *Vanitas* trova differenti modi di rappresentazione, dalla bellissima immagine (ora a Montecarlo) che riconvoca in profilo tuttavia la modella e il suo aduttore liberando l'opera dalla circolarità, per dir così, dei vincoli virtuosistici e mutando la natura dell'oggetto donato per scandirli in una successione narrativa che avrà seguito con variazioni realizzate in bottega, nell'incisione seicentesca in virtù della convocazione di un'altra giovanetta come offerente e di un putto. Prototipo plausibile dovrebbe riconoscersi nel dipinto ora al Louvre, ma proveniente dalle raccolte di Carlo I di Inghilterra, a lungo erroneamente inteso come un'allegoria matrimoniale per Alfonso d'Avalos, marchese del Vasto, e Maria d'Aragona. In mostra si è però preferito esporre (tav. 4) la bellissima versione, già registrata presso le collezioni imperiali di Vienna nel 1770, poi Corsini e oggi a Montecarlo, dove riappare lo specchio e l'allusione alla *Vanitas*. Della figura femminile ignuda e sdraiata che contempla il cartiglio “OMNIA VANITAS” viene presentata la redazione di ambito tizianesco dell'Accademia Nazionale di San Luca (tav. 5) nella consapevolezza di analoghi *exploit* pittorici e grafici tra la Kunstakademie di Düsseldorf e l'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt.

La modella della *Vanitas* riappare ignuda in un componimento che, pur sempre sul gioco ambiguo dello specchio, a sua volta si apre a una sorta di maliziosi ammiccamenti, di cui una bellissima immagine si trova presso la National Gallery di Washington. Dovette godere di buona fama se la troviamo copiata in uno schizzo di Joseph Heintz il Vecchio conservato oggi a Budapest e visibile in mostra (tav. 28). Potremmo anzi domandarci se il pittore svizzero non abbia per avventura tratto la sua vivacissima ripresa da un dipinto simile a quello

di Washington che, dunque, potrebbe aver ammirato nelle collezioni di Rodolfo II, visto che incontriamo il pittore alla corte praghese sin dal 1591.

Il tema della *Vanitas* sarà ripreso da Tiziano come *Toeletta di Venere* e con altra modella/modello, ma sul nuovo percorso pur dovizioso di capolavori, in questa occasione non lo seguiremo limitandoci a suggerirlo con la presentazione della meno nota ma altissima versione della Galleria Giorgio Franchetti di Venezia (tav. 6), alla quale il restauro eseguito su istanza e spese degli organizzatori della mostra ha restituito l'originaria qualità e la fascinosa bellezza. Se giova ricordare che della *Toeletta di Venere* fama e fortuna furono immense (e si veda in mostra l'interpretazione che ne offre Guido Reni [tav. 7] in un'inedita e incantevole tela di collezione privata), è tempo di riagganciare il discorso che indietro abbiamo lasciato sospeso intorno al modello/modella della *Vanitas*.

Salomè per un autoritratto en décapité

Si rammenterà che avevamo colto e sottolineato l'uso delle allegorie inquietanti della Sibilla e di Pandora. A quell'accoppiata aggiungiamo ora le versioni il cui modello/modella impersona Salomè nell'atto di reggere su un vassoio la testa troncata di Giovanni Battista; si tratta dei dipinti della Galleria Doria Pamphilj di Roma (forse anch'essa dipinta per Alfonso d'Este), del Norton Simon Museum di Pasadena e, forse, già Marc e Lillian Rojzman: per ragioni diverse purtroppo non presenti in mostra, dove tuttavia si è esposta la fotoriproduzione del quadro Doria Pamphilj (tav. 8).

Le motivazioni di esporre comunque quell'immagine sono nella logica della mostra e consistono nella possibilità di isolare la testa troncata per coglierne un inquietante autoritratto *en décapité* dello stesso Tiziano (tav. 9). Il tema della decapitazione, oggi purtroppo reso di attualità dagli orrori del Califfato, ha tuttavia una sua storia complessa all'interno della cultura figurativa, tanto più imbarazzante in quanto qui coinvolge un'intenzione del pittore di rendersi protagonista di quell'evento crudele. Conosciamo bene, per esempio, l'ossessione di Caravaggio, che si distingue pertanto da quella di Géricault per i ghigliottinati, appunto perché il pittore insiste a coinvolgersi personalmente, così come, per l'appunto, Tiziano, nelle sue rammentate Salomè.

Ricordiamo che il dipinto illustra il drammatico momento conclusivo del racconto evangelico (*Marco* 6, 17-28; *Matteo* 14, 3-11) e un passo di Giuseppe Flavio nelle *Antichità giudaiche* (XVIII, 136) in cui Erodiade chiede “la testa del Battista su un vassoio” (giusta le parole dell'evangelista Matteo) e la



8

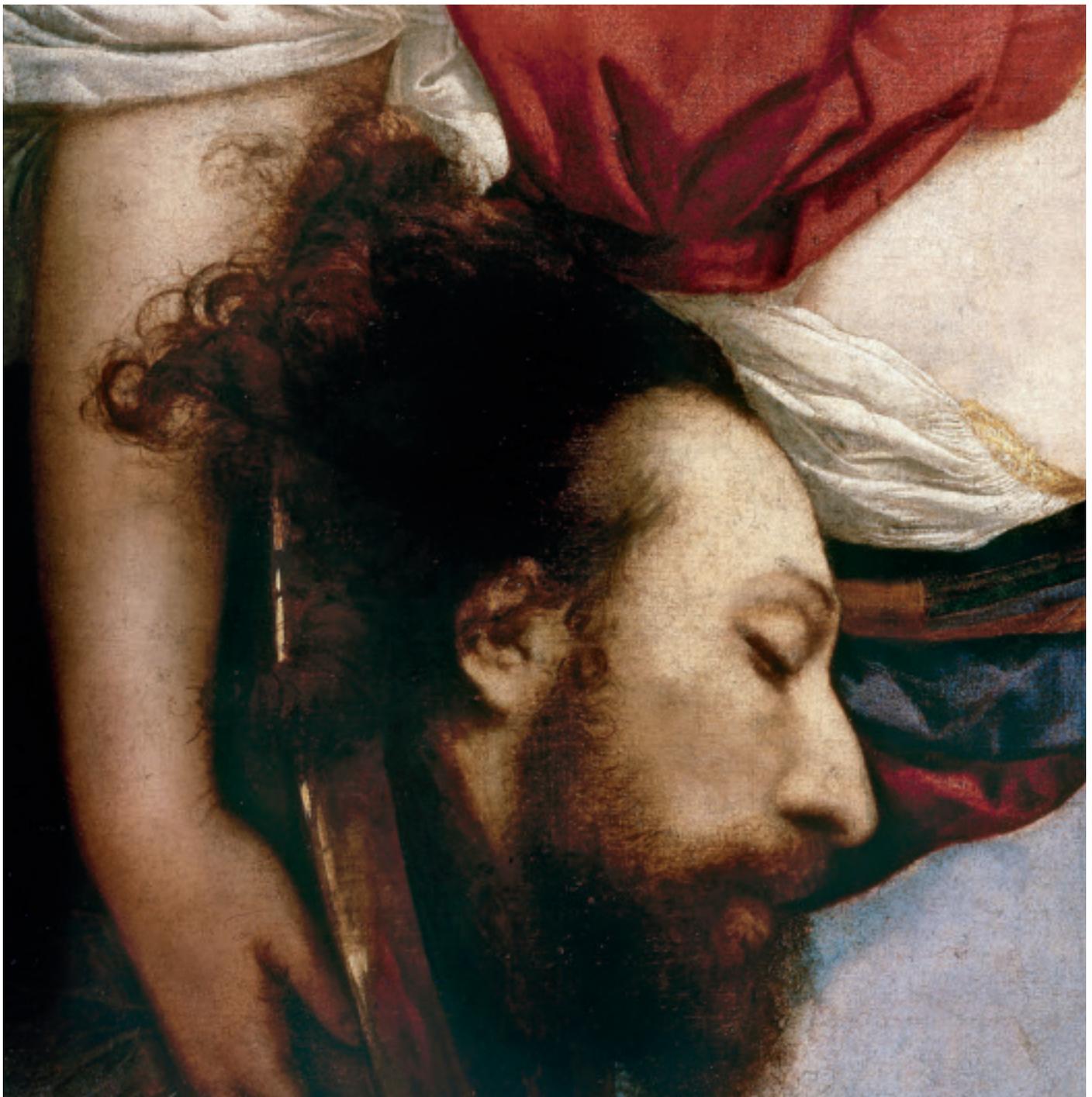
Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1486/1488 - Venezia 1576)

SALOMÈ CON LA TESTA DEL BATTISTA /

SALOME WITH THE HEAD OF JOHN THE BAPTIST

riproduzione fotografica / photo reproduction

Roma, Galleria Doria Pamphilj



9

Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1486/1488 - Venezia 1576)

SALOMÈ CON LA TESTA DEL BATTISTA / SALOME WITH THE HEAD OF JOHN THE BAPTIST

particolare della testa / detail of the head (autoritratto di Tiziano? / Titian's self-portrait?)

riproduzione fotografica / photo reproduction

Roma, Galleria Doria Pamphilj

conseguirà grazie alla danza della figlia Salomè, della cui realtà storica sappiamo anche che sarà maritata in prime nozze allo zio Filippo figlio di Erode il Grande e di Cleopatra.

Costituisce dunque il ritratto *en décapité* di Tiziano un'identificazione ideale del Maestro con il Precursore? Se per adesso, anticipando, ci basterà non dimenticare che siamo al cospetto di uno dei primi, se non del primo, autoritratto del Cadorino, è inevitabile constatare come esso ci consenta per somiglianza di cogliere qualche anno più tardi lo stesso pittore in altro ruolo e in altro contesto, nella splendida *Deposizione di Cristo* del Museo Borgogna di Vercelli (tav. 10).

Una breve digressione necessaria

Il dipinto testé richiamato è stato a lungo ed è tuttora emarginato a vantaggio della versione con qualche piccola variante e una giunta posticcia, conservata oggi al Louvre e destinata, per la verità, a gran fortuna nell'incisione (tavv. 12-13).

Il rapporto tra i due dipinti (ma ne è esposta una derivazione forse di bottega: tav. 11), a nostro giudizio, dovrebbe viceversa essere rovesciato e aveva pienamente ragione Antonio Borgogna allorché, all'indomani dell'acquisto dell'opera all'asta della Galleria Manfrin tenuta a Venezia nel 1897, poteva orgogliosamente affermare che il dipinto che si era assicurato non lo avrebbe mai cambiato con quello parigino che giustamente riteneva inferiore. Di fatto la storia di quell'opera presenta momenti di ambiguità che includono la domanda del perché sia stato allargata all'ingiro di circa cinque centimetri; di contro, la versione di Vercelli non solo può rivendicare la provenienza nobilissima dalla Galleria Manfrin, ma il suo percorso nel tempo può risalire ancor più all'indietro giacché, a quanto pare, la sua precedente provenienza aggancia la famiglia Ruzzini. Che non è poco dal momento che, pur non avendo avuto la ventura di sorprendere registrazioni di *deposizioni* tizianesche negli inventari che abbiamo spogliato, ben siamo edotti intorno alle straordinarie raccolte che Carlo Ruzzini (Venezia, 1554-1644) aveva messo insieme, attingendo per eredità a una parte di quelle afferenti al suocero, il ben noto Ferigo Contarini, nel 1614.

Le verità di un volto

Torniamo all'autoritratto *en décapité* nelle versioni della Salomè che abbiamo brevemente commentato. Si tratta di un'immagine che vale anche come referenza per un altro autoritratto, insinuato precisamente nella succitata *Deposizione*,

nel quale tuttavia Tiziano indossa le vesti del barbuto che al centro del dipinto si sporge, reggendo il sudario, verso il volto esanime del Redentore.

È per noi fuor di dubbio che, nella fattispecie, Tiziano si autoritragga come Nicodemo piuttosto che come Giuseppe di Arimatea, sebbene non sia ben chiaro dai testi evangelici il ruolo dell'uno e dell'altro nella deposizione di Cristo. Nei *Sinottici* (*Matteo*, 27,57-60; *Marco* 15, 42.46; *Luca* 23, 50-53) ma anche in *Giovanni* (19, 38-42) e negli *Apocrifi*, in effetti, Giuseppe di Arimatea è il ricco che parteggia per Gesù cui ha predisposto un grandioso ricovero funerario scavato nella roccia e pagherà il lenzuolo di lino e gli unguenti destinati a profumarne e ad avvolgerne il corpo per cui sembra aver avuto parte attiva.

A Nicodemo invece un lungo paragrafo riserva *Giovanni* (3, 1-21) con un paio di altri accenni che lo vedono fiancheggiare Giuseppe di Arimatea nella *Deposizione*: apprendiamo che era fariseo, dottore di legge, membro del Sinedrio e che aveva difeso Gesù proprio dai Farisei che lo volevano far arrestare. L'autorappresentazione di Tiziano nei dipinti di Vercelli e del Louvre con il primo appare più suggestiva e la privilegeremo, nel momento in cui è inevitabile sollevare un problema che enunceremo facendo tesoro della magistrale lezione di Hans Belting in un suo recente volume dedicato ad *Eine Geschichte des Gesichts*. Annota, lo studioso tedesco, che il medesimo volto può esprimere altro che la verità del suo apparire, proponendosi come la maschera di un'aspirazione profonda ma esplicitamente non confessabile. Un'indagine in tal senso all'interno della produzione tizianesca potrebbe riservare notevoli sorprese di cui in mostra si è ritenuto di esporre tre eloquenti manifestazioni.

E si apre così un'allettante questione relativa all'autoritrattistica del Vecellio.

Una questione di metodo

Se il Tiziano-Nicodemo della *Deposizione* di Vercelli costituisce una prova abbastanza precoce, sulla metà degli anni trenta, di un'autorappresentazione, non siamo tuttavia nella condizione di riconoscerne eventuali precedenti e di individuarne la cronologia, anche se potrebbe avere a che fare con il profilo di Tiziano nella medaglia bronzea di Leone Leoni del Victoria and Albert Museum di Londra, ma soprattutto con l'impressionante *Autoritratto* di collezione privata (tav. 31) tutt'affatto inedito e presentato a Praga per la prima volta. Quest'ultimo offre in controparte la sequenza impostata dal Britto e che trova nella notissima



10

Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1486/1488 - Venezia 1576)

DEPOSIZIONE DI CRISTO NEL SEPOLCRO / DEPOSITION OF CHRIST IN THE TOMB

olio su tela / oil on canvas, 135 x 219 cm, Vercelli, Museo Francesco Borgogna

11

Bottega di / Workshop of Tiziano Vecellio

DEPOSIZIONE DI CRISTO NEL SEPOLCRO / DEPOSITION OF CHRIST IN THE TOMB

olio su tela / oil on canvas, 71,5 x 45 cm, collezione privata / private collection

12

François Chauveau (Paris, 1613-1676)

DEPOSIZIONE DI CRISTO NEL SEPOLCRO / DEPOSITION OF CHRIST IN THE TOMB

incisione ad acquaforte / etching, 35,3 x 46,1 cm, Venezia, Fondazione Musei Civici, inv. Correr 281

13

Nicolas Bonnart (attivo fine XVII secolo - inizio XVIII secolo /
active between the 17th and the 18th centuries)

DEPOSIZIONE DI CRISTO NEL SEPOLCRO / DEPOSITION OF CHRIST IN THE TOMB

incisione ad acquaforte / etching, 45,2 x 59,2 cm, Venezia, Fondazione Musei Civici, inv. Molin 1837gr.





14

Antoine Louis Romanet

AUTORITRATTO DI TIZIANO GIÀ NELLA GALÉRIE DE S.A.S. MONSEIGNEUR LE DUC D'ORLÉANS / SELF-PORTRAIT OF TITIAN, BEFORE IN THE GALÉRIE DE S.A.S. MONSEIGNEUR LE DUC D'ORLÉANS

incisione a bulino / engraving with burin, 17,5 x 14 cm

collezione privata / private collection

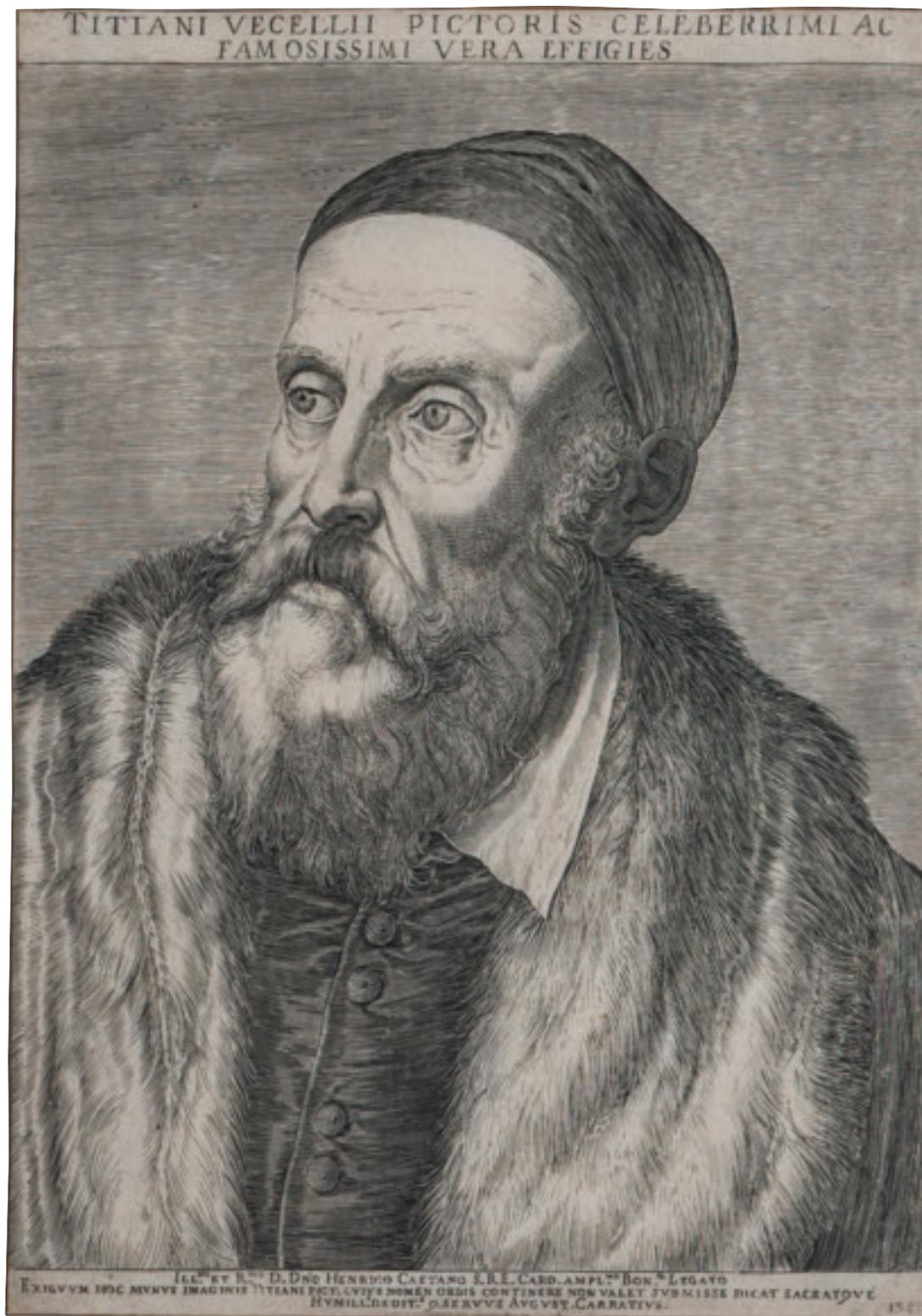
versione della Gemäldegalerie di Berlino la referenza più celebre così anticipandola intorno alla metà degli anni quaranta; cronologia compatibile con l'*Autoritratto* che Tiziano inserisce nell'*Ecce Homo* oggi custodito al Kunsthistorisches Museum di Vienna e che sappiamo essere stato dipinto per il mercante fiammingo Giovanni d'Anna. È quasi luogo comune degli studi tizianeschi, infatti, additare come primo autoritratto del Maestro l'immagine riprodotta dal Britto nel 1550 in un'incisione di cui si conservano solo tre esemplari di primo stato mentre della matrice grafica o pittorica non s'è trovata traccia. Tiziano vi appare in positura maestosa con la catena d'oro che aveva ricevuto da Carlo V insieme con il diploma che lo nominava conte palatino (se ne legga qui oltre l'accurata edizione critica effettuata e pubblicata per la prima volta) e nell'atto di dipingere su

una tavoletta che regge con la mano destra. Se non è da escludere che si tratti di un'autorappresentazione motivata dal recente soggiorno presso la corte imperiale di Carlo V ad Augusta, è fuor di dubbio che essa sia stata ispirata da un intento autocelebrativo collegabile al processo, a sua volta gestito dal Maestro d'intesa con il suo mentore Pietro Aretino, di affermare il carattere divino della propria pittura nella sua capacità di superare la natura con l'arte. Tiziano, dunque impersona e inverte così la sovranità di quest'ultima sulla natura trasfigurando in immagine "l'invisibile concetto" celato nella materia grezza. Da qui, l'impresa con l'orsa che libera la creatura appena partorita dalla membrana che la avvolge e il motto "del signor Titiano pittore" divulgato da Ludovico Dolce, "natura potentior ars" ovvero, per dirla proprio con le parole sue, "vinto ha l'arte l'ingegno e la natura".

L'immagine maestosa divulgata dal Britto conoscerà una grande fortuna dalla quale, a nostro giudizio, non possono prescindere dipinti realizzati nell'ambito stesso della bottega tizianesca come, tra le pitture esposte a Praga, l'autoritratto nella Pinacoteca Ambrosiana e la bella redazione oggi nel Corridoio vasariano degli Uffizi (inv. 1890, n. 1801: tav. 34). Né è da escludere che dalla stessa matrice utilizzata dal Britto e nelle successive derivazioni provenga l'incisione a bulino di Agostino Carracci per il suo celeberrimo ritratto di Tiziano, una cui impressione appartenente alla Magnifica Comunità di Pieve di Cadore brilla in mostra (tav. 15). Alla luce di quanto abbiamo notato, è inevitabile giungere alla conclusione che nella bottega del Vecellio esistessero modelli da utilizzare per quegli "originali multipli", i quali rappresentano una produzione autentica la responsabilità della quale, per quanto vi concorressero collaboratori ben addestrati e obbedienti, dovrebbe essere sempre e comunque riferita al Maestro stesso, misurandone la qualità degli esiti nell'insieme della composizione anziché perseguirvi tracce improbabili di minuzie autografe e su queste esprimere il giudizio.

Duplicità della produzione autoritrattistica

Le opere in mostra ricordate nel precedente paragrafo sono tutte riducibili a un'intenzione autocelebrativa maestosa, pur non mancando di manifestarsi in modi per dir così affabili come nella redazione di collezione privata dell'*Autoritratto con Francesco Zuccato* (tav. 32), garantita da una storia collezionistica prestigiosa (tav. 33) e presentata al pubblico forse per la prima volta invitando ad affrontare la questione dell'*Autoritratto con altre figure*, mentre si moltiplicano quelli in cui il Maestro



15

Agostino Carracci (Bologna 1557 - Parma 1602)

RITRATTO DI TIZIANO / PORTRAIT OF TITIAN

incisione a bulino / engraving with burin, 64,5 x 44,5 x 1,5 cm (con cornice / framed)

Pieve di Cadore, Magnifica Comunità (collezione stampe tizianesche / collection of Titian's prints)



16

Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1486/1488 - Venezia 1576) (con aggiunta del XVII secolo / with 17th-century addition)

AUTORITRATTO / SELF-PORTRAIT

olio su carta incollata su tavola / oil on paper mounted on board, 69,5 x 53,5 cm

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, 1807



17

Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1486/1488 - Venezia 1576)

DEPOSIZIONE DI CRISTO NEL SEPOLCRO / DEPOSITION OF CHRIST

olio su tela / oil on canvas, 75,5 x 63 cm

firmata / signed, collezione privata / private collection



18

Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1486/1488 - Venezia 1576)

DEPOSIZIONE DI CRISTO NEL SEPOLCRO / DEPOSITION OF CHRIST IN THE TOMB

particolare / detail

olio su tela / oil on canvas, 75,5 x 63 cm

firmata / signed, collezione privata / private collection



19

Cornelis Cort (Hoorn 1533 - Roma 1578)

SAN GIROLAMO CHE LEGGE / ST GEROME READING

da / after Tiziano

incisione a bulino / engraving with burin, 31,2 x 26,2 cm

Venezia, Fondazione Musei Civici, inv. P.D. 653

esibisce le proprie fattezze come maschera – giusta il Belting – di più profonde aspirazioni. Ricontriamo però anche la produzione di autoritratti nei quali Tiziano si presenta in modi meno paludati e con espressione discorsiva nonché sovente con il capo coperto, anziché dalla cuffia “aristotelica”, da una sorta di berrettaccio e in abito borghese (tav. 14). Irreperibile, a quanto pare e come si è accennato, la matrice della sequenza maestosa, la carta poi incollata su tavola ma nettamente emersa dal recente restauro dell’altro *Autoritratto* degli Uffizi (tav. 16) dovrebbe costituire comunque un modello – chissà se integralmente eseguito da Tiziano – da trattenere in bottega e utilizzare nella confezione dei derivati.

Allo stesso modo un ulteriore piccolo dipinto a olio su carta di collezione privata ma non presente in mostra, dovrebbe aver giocato la stessa funzione operativa in bottega per la produzione del secondo filone dell’autoritrattistica.

Si è rilevata, in effetti, sul verso del foglio sopra il quale è sborzato l’iscrizione in lingua nederlandese antica che in italiano, suona: “Questo è il ritratto di Tiziano pittore famoso fatto da lui stesso anno 1554 nella sua vecchiezza di 77 anni”. Laddove, mentre l’indicazione dell’età di Tiziano già obbedisce alla leggenda di una longevità capace di attingere i cent’anni, la data 1554 appare verisimile, tanto più in quanto fissata su un reperto che presumibilmente già all’inizio del XVII secolo si trovava sul mercato artistico dei Paesi Bassi, particolarmente ghiotto di quegli sbizzi tizianeschi che sappiamo molto apprezzati da Rubens e da Van Dyck. Se un simile sbizzo sembra fissare l’attitudine non paludata del Maestro quale appare nel piccolo ritratto bronzeo nel cancello della sacrestia di San Marco a Venezia e nell’incisione del Coriolano per l’edizione giuntina delle *Vite* vasariane, tant’è aggiungere che siamo al cospetto di un momento necessario nel processo della produzione pittorica al quale dovrebbe spettare l’altro sinora inedito cartoncino (tav. 35) in cui potrebbe cogliersi, secondo un autorevole parere orale, un giovanile autoritratto.

Al riguardo in mostra si è ritenuto di esporre l’inedita testa di giovanetta, dipinta a olio su cartone e ora presso l’Accademia Carrara di Bergamo (tav. 29), certamente inseparabile dalla sincopata fatica per la realizzazione di quella *Battaglia di Cadore*, perita precocemente nel fuoco ma testimoniata dalla rara incisione a bulino di Giulio Fontana esposta a Praga (tav. 30).

Congedo aperto

L’iterazione del duplice filone della produzione riducibile a un intento autoritrattistico del Maestro si prolunga grazie all’incisione sino alla metà del XIX secolo e la mostra tra la

torrenziale quantità dei reperti si limita a offrire un’essenziale ma eloquente campionatura (tavv. 21-22; 35-36). A latere, poi, viene anche adombrata la questione aperta dalla discussione intorno a un problematico disegno, non in mostra, attribuito al Cadorino dal compianto David Rosand e anche recentemente discusso in un animato, apposito convegno veneziano. E ciò riguarda una possibile autoritrattistica in profilo anticipatrice o parallela di una ritrattistica in egual positura, di cui, accanto alla già ricordata medaglia bronzea di Leone Leoni, va rammentata quella, bellissima, in piombo bronzato e verniciato del Bowdoin College Museum of Art.

La fortuna storiografica di Tiziano in mostra è documentata dai capisaldi costituiti dalle *Vite* vasariane del 1568 (tav. 41), dal *Breve Compendio* del Tizianello (tavv. 36-37) e dalle *Maraviglie dell’Arte* del Ridolfi (tavv. 38-39).

La risonanza dell’avventura umana e artistica di Tiziano nella leggenda è invece suggerita in mostra soltanto dall’esposizione di quel volume con acqueforti di Domenico Maria Bonavera, illustrante le *Notomie di Tiziano* (tav. 40). È evidente che l’editore abbia attinto dalle immagini, talora e non senza fondamento attribuite a Tiziano stesso e pubblicate nel *De humani corporis fabrica* edito dal Vesalio a Basilea nel 1540. Non si può tuttavia dimenticare che la ripresa del Bonavera si innesta enfatizzandola nella leggenda (ovviamente priva di qualsivoglia fondamento storico) assai diffusa almeno fino al XVIII secolo, di Tiziano assassino. Del pittore cioè che per coerenza al motto che designava la sua arte superiore alla natura non esitava a uccidere poveracci rifornitigli da canaglie prezzolate per fissarne nel disegno gli spasimi dell’agonia.

Ma si tratta di un capitolo relativo alle fortune e sfortune di Tiziano nel tempo che resta ancora tutto da scrivere.

Della sofferta vicenda autentica, esistenziale e artistica, restano invece le rappresentazioni di sé in altra veste di devoto fra i grandi della terra (tav. 20) o di Nicodemo come abbiamo constatato, ma nel contesto di un assetto compositivo che subentra a quello, di suggestione raffaellesca, adottato nei dipinti di Vercelli e del Louvre, e che riteniamo proposto per la prima volta nella delicatissima *Deposizione* di collezione privata americana. Garantita da firma e da una prestigiosa vicenda collezionistica, era emersa alla vendita Kulonfele di Budapest del dicembre 1935 e come autografa la si è voluta esporre offrendola al godimento del pubblico e all’attenzione e alla discussione degli studiosi (tavv. 17-18). Sarà però anche il riferimento a san Girolamo (tav. 19): sino al Mida pensoso, al cospetto della catastrofe di ogni sogno di bellezza e dell’illusione di un’assoluta superiorità dell’arte. Come risulterà nel capitolo che segue.



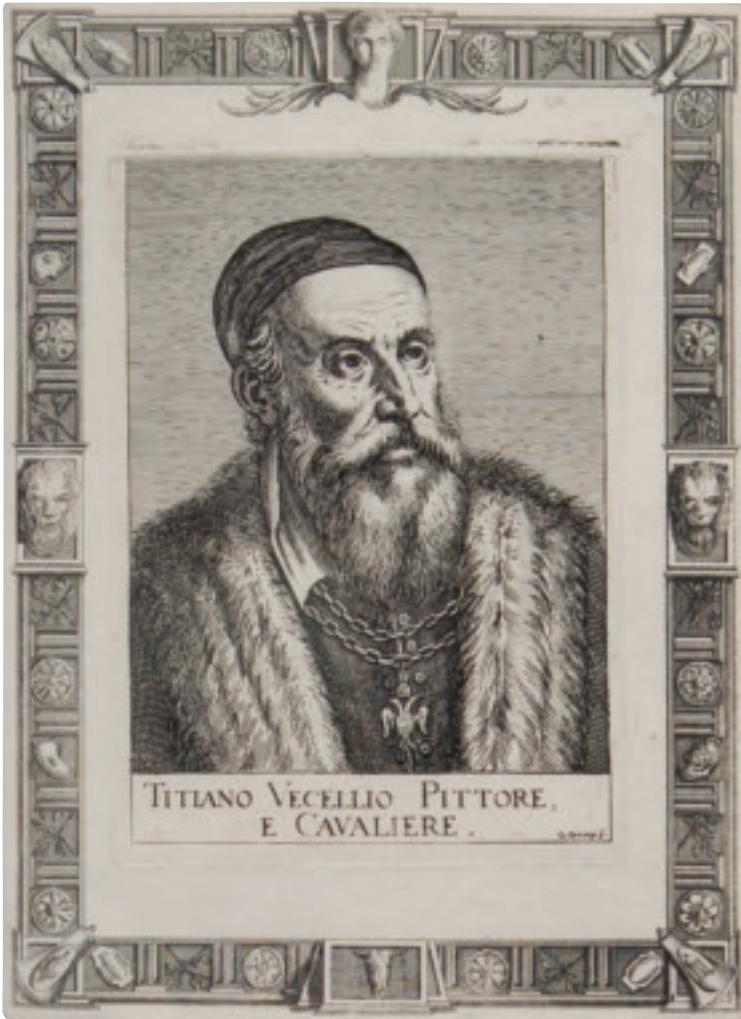
20

Cornelis Cort (Hoorn 1533 - Roma 1578)

LA GLORIA / GLORY

incisione ad acquaforte / etching, 55 x 39,7 cm

Venezia, Fondazione Musei Civici, inv. PD 1569



21
 Giovanni Georgi (prima metà del secolo XVII / first half of the 17th century)
RITRATTO DI TIZIANO / PORTRAIT OF TITIAN
 incisione a bulino / engraving with burin, 23,7 x 17,5 cm
 Venezia, Fondazione Musei Civici, inv. Vol.st Cicogna/575



22
 René Lochon (Poissy o / or Orléan 1636 o / or 1640 - ante / before 1675)
RITRATTO DI TIZIANO / PORTRAIT OF TITIAN
 incisione a bulino / engraving with burin, 23 x 15,3 cm
 Venezia, Fondazione Musei Civici, inv. P.D. 727

- A. Ballarin, *Tiziano y taller, "Muchacha ante el espejo"*, in *La colección Cambó*, catalogo della mostra (Madrid-Barcelona 1990), Madrid-Barcelona 1991, pp. 296-312.
- J. Baltrusaitis, *Lo specchio* (1979), Milano 1981.
- A. Bellieni (a cura di), *Tiziano. Un autoritratto. Problemi di autografia nella grafica tizianesca*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 29 marzo - 15 giugno 2014), Crocetta del Montello - Venezia 2014.
- H. Belting, *Facce. Una storia del volto* (2013), Roma 2014.
- M. G. Bernardini (a cura di), *Tiziano Vecellio. Amor Sacro e Amor Profano*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle esposizioni, 1995), Milano 1995.
- M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 2008.
- M. Bettini, *Il grande racconto dei miti classici*, Bologna 2015.
- M. Bull, *Lo specchio degli dei. La mitologia classica nell'arte rinascimentale*, Torino 2015.
- P. Castelli, *La mantice e i cristalli*, in *Cristalli e gemme. Realtà fisica e Immaginario. Simbologia Tecnica e Arte*, a cura di B. Zanettin, Venezia 2003, pp. 547-586.
- F. Checa Cremades (a cura di), *Tiziano-Rubens, Venus ante el espejo*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 24 settembre 2002 - 26 gennaio 2003), Madrid 2002.
- M. A. Chiari, *Incisioni da Tiziano. Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, Venezia 1982.
- E. M. Dal Pozzolo, *Colori d'amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*, Treviso 2008.
- G. Didi-Huberman, *L'autre miroir. Autoportrait et mélancolie christique selon Albrecht Dürer*, in A. Gentili, P. Morel e C. Cieri Via (a cura di), *Il ritratto e la memoria. Materiali 2*, Roma 1993, pp. 207-240.
- E. Eng, *The Significance of the Mirror and the Self-Portrait in Renaissance Developments of Psychology*, in *Ithaca*, actes du 10^e Congrès International d'Histoire des Sciences, Paris 1962, pp. 1045-1047.
- M. Falomir, *Titian's Replicas and Variants*, in M. Falomir (a cura di), *Tiziano*, Madrid 2003, pp. 326-332.
- S. Ferino-Pagden (a cura di), *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 26 gennaio - 20 aprile 2008), Venezia 2008.
- T. Fomičeva, *Lo sviluppo compositivo della Venere allo specchio con due Amorini nell'opera di Tiziano e la copia dell'Ermitage*, in "Arte Veneta", XXXI, 1977, pp. 195-199.
- G. Fossi (a cura di), *Il ritratto: gli artisti, i modelli, la memoria*, Firenze 1996.
- L. Freedman, *Titian's independent Self-Portraits*, Firenze 1990.
- L. Freedman, *Titian's Portraits through Aretino's Lens*, University Park PA, 1995.
- L. Freedman, *Britto's print after Titian's earliest Self-Portrait*, in G. Schweikhart (a cura di), *Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance*, Köln 1998, pp. 123-144.
- E. Fucikova (a cura di), *Capolavori della pittura veneta dal Castello di Praga*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 20 marzo - 21 settembre 1994), Milano 1994.
- S. Gattola, *Il volto di Tiziano*, in L. Puppi (a cura di), *Tiziano*, cit. pp. 23-36.
- A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella pittura veneziana del Cinquecento*, Milano 1980.
- A. Gentili, Ph. Morel, C. Cieri Via (a cura di), *Il ritratto e la memoria*, voll. 3, Roma 1993.
- A. Gentili, *La notte di san Lorenzo*, in *La notte di san Lorenzo. Genesi, contesti, peripezie di un capolavoro di Tiziano*, a cura di L. Puppi, L. Lonzi, Crocetta del Montello, 2013, pp. 90-99.
- R. Goffen, *Titian's Women*, New Haven-London 1997.
- R. Goffen, *Titian's Venus of Urbino*, Cambridge 1997.
- E. L. Goodman-Soellner, *Poetic Interpretation of the 'Lady and her Toilette' Theme in Sixteenth-Century Painting*, in "The Sixteenth Century Journal", XIV, 1983, pp. 426-442.
- J. Hall, *L'autoritratto. Una storia culturale*, Torino 2014.
- C. Hope, *The 'Camerini d'Alabastro' of Alfonso d'Este*, in "The Burlington Magazine", 113, 1971, pp. 641-650.
- C. Hope, *Titian's Role as Official Painter to the Venetian Republic*, in *Tiziano e Venezia*, atti del Congresso Internazionale di Studi (1976), Venezia 1980, pp. 301-305.
- C. Hope, *Titian*, London 1980.
- P. Joannides, *Titian's Judith and its Context: The Iconography of Decapitation*, in "Apollo", CXXXV, 1992, pp. 163-170.
- P. Joannides, *Titian to 1513: the Assumption of the Genius*, New Haven 2001.
- M. Koshikawa (a cura di), *L'arte erotica del Rinascimento*, Tokyo 2009.
- F. Larson, *Teste mozze. Storie di decapitazioni, reliquie, trofei, souvenir e crani illustri* (2014), Torino 2016.
- V. Merlini, D. Storti (a cura di), *Woman with a Mirror*, Milano 2009.
- T. Nichols, *The Master as Monument. Titian and his Images*, in "Artibus et Historiae", 67, 2013, pp. 219-238.
- E. Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia* (1969), edizione italiana a cura di A. Gentili, Venezia 1992.
- T. Pignatti, *Abbozzi and Ricordi: New Observations on Titian's Technique*, in *Titian 500. Studies in the History of Art*, 45 (National Gallery of Art, Washington, D.C.) 1993, pp. 73-85.
- O. Pujmanova, *P. Přibyl, National Gallery in Prague. Italian Painting c. 1330-1550*, Praga 2008.
- L. Puppi, *Perdere la testa. Metafore, peripezie e incubi nell'iconografia della decapitazione*, in "Venezia Arti", 10, 1996, pp. 5-14.
- L. Puppi, *Su/Per Tiziano*, Milano 2004.
- L. Puppi (a cura di), *Tiziano. Ultimo atto*, catalogo della mostra (Belluno - Pieve di Cadore, settembre 2007 - 6 gennaio 2008), Milano 2007.
- L. Puppi, *Tiziano a Padova nel 1511. Perché?*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 99, 2010, pp. 47-58.
- L. Puppi, *"Il pittore e il suo modello". A margine di una mostra tizianesca "di nicchia"*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 99, 2010, pp. 59-70.
- L. Puppi, *Tiziano Vecellio. Autoritratto*, in L. Puppi, A. Donati, *Tiziano e Paolo III. Il pittore e il suo modello*, Roma 2012, pp. 1-33.
- L. Puppi, *"Maestro Jacomo Coltrin inzegner" e i parenti bresciani di Tiziano*, in "Archivio Veneto", S. VI, 6, 2013, pp. 69-82.
- G. M. Richter, *Two Titian Self-Portraits*, in "The Burlington Magazine", 58, 1931, pp. 160-168.
- G. Tagliaferro, *La bottega di Tiziano: un percorso critico*, in "Studi Tizianeschi", IV, 2006, pp. 16-52.
- A. Tagliapietra, *La metafora dello specchio*, Milano 1991.
- E. Tietze Conrat, *Titian's Workshop in his Late Years*, in "The Art Bulletin", XXVIII, 1946, pp. 76-88.
- Tiziano. Un autoritratto. Problemi di autografia nella grafica tizianesca*, a cura di G. Belli, Venezia 2014.
- F. Valcanover, *L'opera completa di Tiziano*, Milano 1978.
- J. Walker, *Bellini and Titian at Ferrara. A Study of Styles and Taste*, London 1956.
- H. E. Wethey, *The Painting of Titian. Complete Edition*, London 1969-1975.
- H. E. Wethey, *Titian and His Drawings*, Princeton 1987.

The Volubility of Beauty and the Adventures of a Face

LIONELLO PUPPI

Looking for a Client

In May 1513, Tiziano Vecellio sent the reigning Doge, Leonardo Loredan, and, at the same time, the highest institutions of the Venetian government, the surprising request to obtain – once Giovanni Bellini who was receiving it at that time had left the stage – the annual appointment from the Fondaco dei Tedeschi which, with the undertaking to paint in the Ducal Palace, was tantamount to being recognised as the official painter of the Republic, all accompanied by a substantial emolument. We must not forget that the petitioner is a young teacher (perhaps, little more than 25 years old) who came from Cadore as a child, trained in Venice and who had already proven himself there. He probably completed his education in the workshop of Bellini – to whom, along with his brother Francesco, he had been entrusted by his paternal uncle Antonio, who in Venice had married Daria, the orphan daughter of the military engineer Giacomo Coltrini from Brescia – along with Giorgione, a rising star of Venetian painting albeit only fleetingly. Following such a path he had demonstrated his extraordinary talent and inexhaustible vein of inspiration through his imagery, moving from versatility in portraiture to a traditional religious iconography, to mythological and Arcadian tales, and leading him finally to draw the cadences of allegorical and narrative majesty, presented on the façade near ground level of the Fondaco dei Tedeschi (now sadly reduced to fragments that are almost illegible), and then triumphantly in the Scoletta del Santo in Padua.

This is all during some of the most crucial and critical moments of the War of the League of Cambrai; it should be noted that the painter, in a city whose aristocracy was notoriously unhappy with Venetian domination, accepted a commission that was unequivocally and imperturbably pro-Venetian. Titian, beyond his daring proposal to the Doge together with the news (we do not know whether true or false) of also being pursued then by the Roman Curia for a commission, is seeking a continuous and suitable project.

If these are the days in which Michelangelo is painting the ceiling of the Sistine Chapel, it is clear that the young man

from Cadore who has become a painter in Venice, is seeking, therefore, the guarantee of an authoritative and prestigious client, as well as one who remains constant over time. And the fact that, in the meantime, his friend and colleague, Sebastiano Luciani (who would come to be known as “del Piombo”) had been hired by the very rich Siense banker Agostino Chigi and had moved to Rome, must have stung, increasing his desperation for no less a professional satisfaction. He looks around, therefore, outside of the Venetian state as well: although not lacking in a prestigious local clientele, one that is Venetian, patrician and from the upper echelons of the city, desperate most likely for portraits, he sends out signals to, and, to begin with, it is very likely he keeps an eye on the court of Alfonso I d’Este, who had already turned to Giovanni Bellini for the artistic renewal of his castle in Ferrara. Titian would have been more than aware of the refined debates that were taking place among the aristocrat’s entourage, particularly on the themes of beauty and love: the Maestro applies himself to the evocation of these while also insisting on an awareness of their inseparability from the notion of the transient and ephemeral that was *Vanitas*.

But we should perhaps take a step back.

A Paduan Drama, a Wedding Chest and the Model

Following his revelation to the Supreme Authority of the Venetian Republic of his surprising ambitions, Titian had been given a commission from that Paduan world to which he had already gifted the memorable inventiveness of the Scoletta del Santo, and which involved the compensation and atonement for the regrettable miscarriage of justice that the Venetian government had committed in the most convulsive and dramatic days of Cambrai conflict: namely, the conviction and public execution amidst the columns of St. Mark’s Square of the Paduan jurist Bertuccio Bagarotto. In this atmosphere of contrition, his orphan Laura found herself given in marriage to the secretary of the Council of Ten, Niccolò Aurelio. But it is Titian who is asked to create the



23

Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1486/1488 - Venezia 1576)

VANITAS

olio su tela / oil on canvas, 89 x 71 cm

Barcellona / Barcelona, MNAC (Museu Nacional d'Art de Catalunya), inv. 064985



24

Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1486/1488 - Venezia 1576)

VANITAS

olio su tela / oil on canvas, firmato / signed (e datato / and dated 1517?), 96 x 77 cm

collezione privata / private collection



25

Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1486/1488 - Venezia 1576)

VANITAS (ambito di / circle of)

olio su tavola / oil on canvas, 122,5 x 97 x 2,5 cm

Isola Bella, Stresa, Collezione Borromeo

“wedding chest,” universally known as *Sacred and Profane Love*, today found in the Borghese Gallery in Rome.

The female figures facing each other represent, within a complex allegorical structure, the harbinger of that “eternal feminine” to whose representation, again around the same time, the Maestro applied himself, producing another masterpiece known as *Flora* (pl. 1), now in the Uffizi in Florence and a jewel of this exhibition in Prague.

This is a painting from the collection of the Spaniard Alfonso Lopez, resident in Amsterdam, as testified to by the engraving by Sandrart carried out between 1637 and 1642; it is the same Sandrart who, for the first time, uses the name of Flora by which the painting will become universally known (pl. 2). And then there are the legends, according to which it is a portrait of Violante, the daughter of Palma il Vecchio, Titian’s supposed lover, or the portrait of a courtesan in line with the triple meaning of the definition in Boccaccio (“*De Flora Meretrice, Dea Florum et Zephiri conjuge*”). It is known that the painting passed through the collections of Archduke Leopold Wilhelm of Austria: this does not exclude that, before its arrival at the Imperial Gallery of Vienna where it is found in 1728, it might have also passed through Prague. Its move to the Uffizi will be part of an exchange between the Imperial Gallery and the museum in Florence where it arrived on 19 December 1793.

Hence, it is this work, both fascinating and enigmatic, which opens the exhibition set in the exclusive setting of the Stables of Prague Castle: it refers to the sequence of feminine images gathered together for comparison in the one location and which provide just as many variations on the theme of *Vanitas*, extended to other meanings. It is plausible that Titian used the same model whose features we might possibly recognise in a charming charcoal drawing of a young woman kept in the Cabinet of Prints and Drawings, again at the Uffizi. But it is also possible that from the model in flesh and blood (and we would like to know her identity) the Maestro took a graphic-pictorial model to make available to clients for reworkings or derivations in the workshop which he was already organising, employing a team of collaborators trained by him and obedient to his supervision.

Vanitas and the Ephemeral Seductions of Beauty

The first explicit representation of the young girl as *Vanitas* combing her hair in the mirror, appears multiplied in a sequence of paintings, of which the Prague version (pl. 3) is a part, though we are unsure which was the first version. To the best of our knowledge, it cannot be excluded that this aforementioned

version, now in the Galleries of the Castle (where a young man wearing a pure white turban appears as he hands over the mirror), might have appeared in the Bohemian capital at a very early point. Extraneous to the one owned by Antoon Van Dyck from which he drew a sketch that was listed in the *post mortem* inventory of his possessions in 1644 as “una corteggiana con uno specchio et un huomo.” It then passed into the collections of Archduke Leopold Wilhelm where it was welcomed and presented with the apocryphal addition of the letters VVV by David Teniers in the painting now in the Prado. The work will appear in the inventories of the Prague collections starting from 1685.

Among the other versions, the most famous, but not necessarily of the highest quality, now in the Louvre, is not on display here because (as mentioned earlier) it had already been loaned for a year to Japan.

According to some scholars, the painting comes from the Mantuan collections of the Gonzaga from where it went to those of Charles I of England in 1627 as “a dishevelled woman and a young man with a sphere, by Titian”: which should be ruled out since we are before a version where a bearded male figure appears instead of the “young man.” When it went on to the collections of Louis XIV, the picture would be the source of fanciful interpretations above all regarding the identification of the *dramatis personae* (a double portrait of Alfonso d’Este and Laura Dianti, or of Francesco Covos and Cornelia Malaspina, or of Federico Gonzaga and Isabella Boschetti); while we are in the presence, albeit within an exercise of refined visual virtuosity, of an allegory of vanity as the impermanence of all that it is transient which Erwin Panofsky sees in the presence of the mirror; Alessandro Ballarin instead prefers to grasp the recognition of the portrait as an allegory of painting to prove the polysemantic meaning of the mirror (“per speculum in aenigmate”; “through the looking glass”).

Another replica of the same qualitative level as our *Vanitas*, again proposing the bearded figure, can be found in the Museu Nacional d’Art in Barcelona, originally from the collections of Queen Christina of Sweden (pl. 23). From here it will set off on an adventurous journey, after a period towards the end of 1600 in the Roman collections of the Odescalchi, in whose inventories it is described as “Titian drawn by himself with his beloved dressed naturally in her clothes and half undressed and Titian behind her holding a mirror.” It finally ends up in the Orleans collection until this was sold in London in 1798, to resurface in a Cambò Collection in Buenos Aires and Barcelona from which it was bought to end up in its present home.



26

Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1486/1488 - Venezia 1576)

PANDORA

olio su tela / oil on canvas, 61 x 50 cm

collezione privata / private collection



27

Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1486/1488 - Venezia 1576)

SIBILLA CON LIBRO

olio su tela / oil on canvas, 95,5 x 76 cm

Budapest, Museo di Belle Arti / Museum of Fine Arts, inv.626

If the version today in the Borromeo Collection of Isola Bella, again proposing the young man wearing a turban, would deserve appropriate investigation (pl. 25) the private collection version, in turn replicating the “young man”, is of great importance. After a careful restoration to repair serious deterioration, assisted by extensive diagnostic tests, this (pl. 24) perhaps allows the recognition of the chronological reference to which the earlier versions might be conducted. In fact not only has the “TITIAN” signature reappeared but almost imperceptibly a date which I believe reads 1517. In that case we might conclude that the painting is a first approach by Titian to the court of Alfonso I d’Este.

Sibyl and Pandora: The Other Face of the “Eternal Feminine”

Beyond the widespread diffusion of prints of the image, in which all that varies is the male figure holding the mirror, we do not know the possible clients of a number of versions, which can, however, be dated to the same circumstances, in which we note that the replication of the model and the model sitting propose subjects which no longer coincide with the notion of *vanitas* but are recognisable as historical-mythological allegories. If the version in the Alte Pinakothek in Munich that some scholars believe belonged to Emperor Rudolf II, but which we find as early as 1618 in the Residence of Munich erroneously attributed to Palma il Vecchio, seems to continue to insist on the notion of *vanitas*, what causes a degree of perplexity is the presence of the mirror authorised by such an interpretation. In fact it is legitimate to wonder if that mirror does not constitute the artificial replacement of the original presence of a book as appears in the version from the Museum of Fine Arts in Budapest on exhibition (pl. 27).

This is a work judged unfavourably so far, but which instead seems to us an excellent product of Titian’s workshop, even perhaps identifiable with the “Sibyl with a book” recorded in the inventories of the Venetian collection of Andrea Vendramin in 1627. The representation of the Sibyl finds no other echoes in Titian’s output which makes the impossibility of discovering the client for the Budapest painting even more infuriating. As we know, the Sibyls are mysterious and disturbing creatures, especially the Cumaean Sibyl as she is known. It is she who shows Aeneas the way to the Underworld (Virgil, *Aeneid*, 6,10–155), and it is she to whom Thomas of Celano refers in *Dies irae* – which is a kind of phenomenology of the *Apocalypse* – when he summons us to witness the “sacculum in favilla... David cum Sibilla.” That Sibyl. Her “sentence” for Dante (*Paradise*, XXXIII, 64–66) is to be doomed to be lost as “in the sun-thaw is the snow unseal’d” because of



28

Joseph Heintz il Vecchio (Basel 1564 - Praha 1609)

STUDI PER UNA VANITAS IGNUDA / STUDIES FOR A NAKED

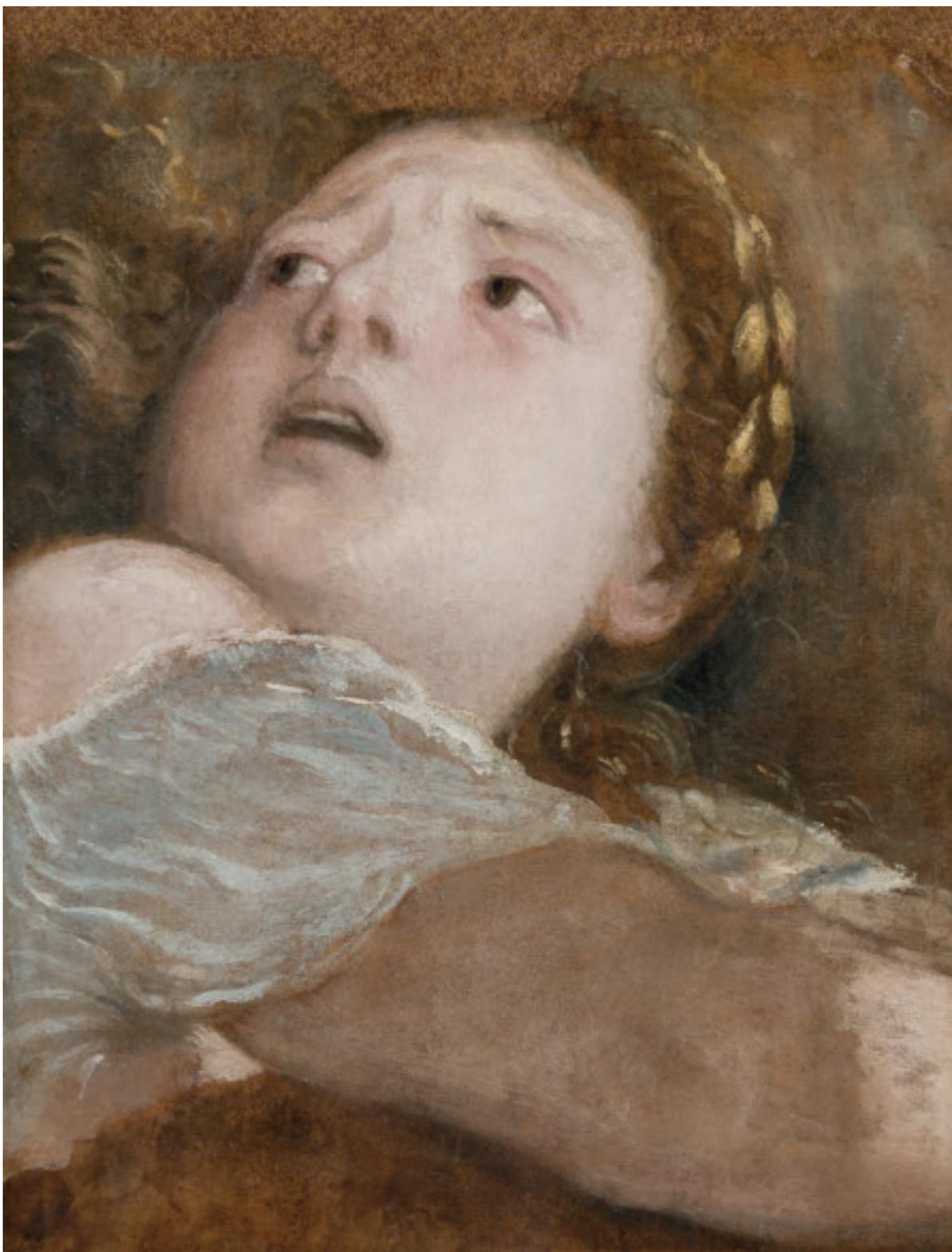
VANITAS (da / after Tiziano)

disegno, gessetto nero e rosso su carta / drawing, black and red chalk on paper, 57,5 x 44 x 2 cm

Budapest, Museo di Belle Arti / Museum of Fine Arts

a lack of understanding of the meaning of the oracles contained in the Sibylline books that were kept in the temple of Jupiter on the Capitoline Hill in Rome. Petronius describes how the Cumaean Sibyl, on being asked, “What do you want?” replied, “I want to die.”

No less of a torment is the use of the model/model, at issue here, in another work that this show exhibits in public for the first time (pl. 26), removing from it an incongruous assignment to Palma il Vecchio – to whom, if anything, it provided inspiration – and returning it to the hand of Titian. The subject is unclear, but it certainly is not recognisable as the Magdalene as was previously indicated (and who is represented in the exhibition by a beautiful discovery, really by Palma il Vecchio this time, from a private collection). The assumption that this might be a reference to Pandora comes essentially from the presence of the vase (*pithos*) which is similar to those set out in the famous painting by Jean Cousin the Elder showing *Eve prima Pandora* in line with the traditional medieval comparison



29

Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1486/1488 - Venezia 1576)

TESTA DI DONNA / HEAD OF A WOMAN

olio su cartone / oil on cardboard, 37,5 x 30 cm

Bergamo, Accademia Carrara



30

Giulio Fontana (Verona 1543 - post / before 1672)

LA BATTAGLIA DI CADORE / THE BATTLE OF CADORE

incisione a bulino / engraving with burin, 70 x 90 cm

collezione privata / private collection



31
Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1486/1488 - Venezia 1576)
AUTORITRATTO / SELF-PORTRAIT
olio su tela / oil on canvas, 105,5 x 89,5 cm
collezione privata / private collection

between the two characters. If, in fact, Pandora, whose negative role had already been imposed by Hesiod (*Theogony*, 590–591: “From her descended the human race of women... harbingers of death”), came to be the bearer of all evil, Eve is irretrievably associated with original sin.

Other Variations; and towards the Vanitas like

Venus with a Mirror

Before considering the merits of a final derivation from the model/model of *Vanitas* it is worth showing some variations from Titian, from another chronology and of various purpose. In these, the theme of the allegory of *Vanitas* finds different means of representation, from the beautiful image (now in Monte Carlo), which reconvenes in profile this model and her suitor, freeing it from the circularity, in a manner of speaking, of virtuous constraints and changing the nature of the gifted object to place it in a narrative sequence that will continue with variations created in the workshop, in 17th-century engraving by virtue of the convocation of another young girl as an offerer and a cherub. A plausible prototype ought to be recognised in the painting now in the Louvre, from the collections of Charles I of England, long mistakenly understood as an allegory on the marriage of Alfonso d’Avalos, Marquis of Vasto, and Maria of Aragon. The exhibition, however, prefers to show (pl. 4) the beautiful version, recorded in the imperial collections in Vienna in 1770, then Corsini and today in Monte Carlo, where the mirror reappears along with the allusion to *Vanitas*, proceeding beyond the female figure, naked and lying contemplating the cartouche “OMNIA VANITAS.” What is on show is the Titian version of the National Academy of San Luca (pl. 5), aware that there are similar pictorial and graphical exploits in the Kunstakademie in Düsseldorf and the Hessisches Landesmuseum in Darmstadt.

The model of naked *Vanitas* reappears in a composition which, though still employing the ambiguous play of the mirror, in turn opens to a sort of series of sly winks, a beautiful image which is to be found in the National Gallery in Washington. It must have enjoyed a certain fame as we find it copied in a sketch by Joseph Heintz the Elder, today in Budapest and on show here (pl. 28). Indeed we might ask ourselves whether the Swiss painter has not perchance based his lively reworking on a painting similar to the Washington one which, therefore, he might have admired in the collections of Rudolf II, as the painter is to be found at the court of Prague from 1591.

The theme of *Vanitas* will be taken up again by Titian as *Venus with a Mirror* following another model and with another

model, but we will not take the new but copious path of the masterpieces, and instead limit ourselves to hinting at it with the presentation of the less well-known but excellent version of the Galleria Giorgio Franchetti in Venice (pl. 6), to which the restoration, carried out at the request of and paid for by the organisers of the exhibition, has given back the original quality and charming beauty. If it is worth remembering that the *Venus with a Mirror* enjoyed enormous fame and fortune (see the interpretation in the exhibition offered by Guido Reni [pl. 7] in a rarely seen and enchanting work from a private collection), it is time to return to the discourse we left unfinished regarding the model/model of *Vanitas*.

Salome for a Self-Portrait En Décapité

It will be recalled how we grasped and emphasised its use in the disturbing allegories of the Sibyl and Pandora. To that couple, we now add the versions whose model/model portrays Salome as she holds a tray on which sits the decapitated head of John the Baptist. These are the paintings of the Doria Pamphilj Gallery in Rome (perhaps also painted for Alfonso d’Este), of the Norton Simon Museum in Pasadena and, perhaps, previously, of Marc and Lillian Rojzman: for various reasons unfortunately these are not on show in this exhibition, which, however, does have a photographic reproduction of the Doria Pamphilj painting (pl. 8).

The reasons for still employing that image are to be found in the logic of the exhibition and consist in the possibility of isolating the decapitated head to glimpse a disturbing self-portrait *en décapité* of Titian himself (pl. 9). The theme of decapitation, unfortunately rendered topical today by the horrors of the Caliphate, has its own complex history within figurative culture, even more embarrassing insofar as it may involve the intention of the painter to render himself the protagonist of the cruel event. We know, for example, about Caravaggio’s obsession, which is different though from that of Géricault for the guillotined, precisely because the painter insists on being involved personally, just as, in fact, Titian does in his above-mentioned Salomes.

We recall that the painting illustrates the dramatic culmination of the *Gospel* story (*Mark* 6, 17–28; *Matthew* 14, 3–11), and a passage of Flavius Josephus in *Antiquities of the Jews* (XVIII, 136) in which Herodias asks for “the Baptist’s head on a dish” (the words of the Evangelist Matthew) and receives it thanks to the dance of her daughter Salome, of whose historical reality we also know that she will be married for the first time to Philip, the son of Herod the Great and Cleopatra.



32

Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1486/1488 - Venezia 1576)

**AUTORITRATTO CON FRANCESCO ZUCCATO /
SELF-PORTRAIT WITH FRANCESCO ZUCCATO**

olio su tela / oil on canvas, 96,8 x 88,5 cm

collezione privata / private collection

Does therefore the *en décapité* portrait by Titian constitute an ideal identification of the Maestro with the Precursor? If for now, looking ahead, it will be sufficient not to forget that we are dealing with one of the first self-portraits of Titian, if not the first, it is inevitable to note how this allows us to grasp the likeness of a few years later of the painter in another role and another context, in the wonderful *Deposition of Christ* from the Museo Borgogna of Vercelli (pl. 10).

A Brief Necessary Digression

The painting just referred to has long been and still is marginalised in favour of the version with a few minor variations and a false addition, now in the Louvre, and destined, in fact, to great success as an engraving (pl. 12-13).

The relationship between the two paintings (on show is a derivation perhaps from the workshop: pl. 11), in our opinion, should be inverted. Antonio Borgogna was completely right when, after buying the artwork at auction from the Galleria Manfrin in Venice in 1897, he proudly stated that he would never have exchanged the painting he had secured for the Parisian version which he rightly believed inferior. In fact the history of that work has moments of ambiguity, including the question of why it was enlarged by about 5 cm; in contrast, the Vercelli version not only can claim its noble origins in the Galleria Manfrin, but its path over time can be traced back even further since, apparently, it was previously owned by the Ruzzini family. That is no small thing since, despite not having had the good fortune to come across records of *Depositions* by Titian in the inventories that we have examined, we are well aware of the extraordinary collections Carlo Ruzzini (Venice, 1554–1644) had put together, drawing, through inheritance, on a part of those belonging to his father-in-law, the famous Ferigo Contarini, in 1614.

The Truths of a Face

Let us return to the *en décapité* self-portrait in the versions of Salome we mentioned briefly above. It is an image that is also valid as a reference for another self-portrait, the one inserted into the aforementioned *Deposition* (also on show in the exhibition as a workshop drawing in grisaille: pl. 11) in which Titian takes the role of the bearded man at the centre of the painting who leans, holding the shroud, in the direction of the lifeless face of the Redeemer.

For us there is no doubt that, in this case, Titian portrays himself as Nicodemus rather than as Joseph of Arimathea, although from the Gospel texts the role of one and the other



33

Anonimo (XVII secolo) / Anonymous (17th century)
AUTORITRATTO CON FRANCESCO ZUCCATO /
SELF-PORTRAIT WITH FRANCESCO ZUCCATO

incisione a bulino / engraving with burin, 30,2 x 24,1 cm
 Venezia, Fondazione Musei Civici, inv. Correr 4159

in the deposition of Christ it is not clear. In the *Synoptic Gospels* (*Matthew*, 27, 57–60; *Mark*, 15, 42–46; *Luke*, 23, 50–53) but also in *John* (19, 38–42) and in the *Apocrypha*, in effect, Joseph of Arimathea is the rich man who follows Jesus and for whom he has prepared a grand tomb carved into the rock, and who will pay for the linen sheet and ointments to wrap and perfume his body, activities in which he seems to have taken an active part. Nicodemus instead has a long paragraph in *John* (3, 1–21) with a couple of other mentions that see him alongside Joseph of Arimathea in the *Deposition*: we learn that he was a Pharisee, a doctor of law, a member of the Sanhedrin and that he had defended Jesus against the Pharisees who wanted to arrest him. The self-representation of Titian in the Vercelli and Louvre paintings with the former appears more appealing and we favour it, since it inevitably raises a problem that we will describe by making the most of the magisterial lesson of Hans Belting in his recent book dedicated to *Eine Geschichte des Gesichts*. The German scholar notes that the same face can express more than the truth of its appearance, presenting itself as the mask of a profound aspiration but one which



34

Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1486/1488 - Venezia 1576) (copia da / copy from)

AUTORITRATTO / SELF-PORTRAIT

olio su tela / oil on canvas, 78,5 x 63,5 cm
Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, 1801



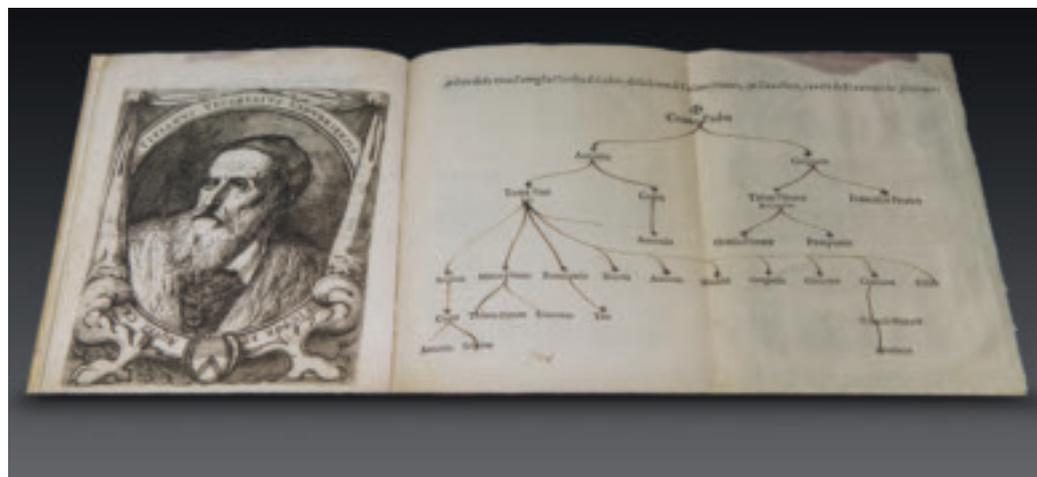
35

Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1486/1488 - Venezia 1576)

**RITRATTO DI GIOVANE UOMO CON BERRETTO /
PORTRAIT OF A YOUNG MAN WEARING A CAP**

olio su carta, applicato su tavoletta di legno di faggio / oil on paper,
mounted on a beech board, 23 x 18,8 cm

collezione privata / private collection



36-37

Tiziano Vecellio Jr. detto / also known as Tizianello (XVI-XVII secolo / 16th-17th centuries)

BREVE COMPENDIO DELLA VITA DEL FAMOSO TIZIANO VECELLIO DI CADORE CAVALLIERE ET PITTORE

volume / book, Venezia, 1622, 20 x 14,8 cm, Pieve di Cadore, Magnifica Comunità

cannot be explicitly confessed. A study to that effect within Titian's output might reveal major surprises, three eloquent manifestations of which the exhibition is presenting.

And this opens a tantalising question regarding Titian's self-portraiture.

A Question of Method

If the Titian-Nicodemus in the Vercelli *Deposition* is quite an early effort from the mid-1530s at self-representation, we are not in a position to recognise any previous attempts and establish a chronology, though it might involve the profile of Titian in the bronze medal by Leone Leoni from the Victoria and Albert Museum in London, but, above all, the impressive and previously unseen *Self-Portrait* (pl. 31), presented in Prague for the first time, offering the sequence imposed by Britto as a counterpart. This finds its most famous reference in the well-known version of the Gemäldegalerie in Berlin, thus bringing it forward to the mid-1540s, which is chronologically compatible with the *Self-portrait* that Titian inserts into the *Ecce Homo* now in the Kunsthistorisches Museum in Vienna, which we know was painted for the Flemish merchant Giovanni d'Anna. It is almost commonplace in studies of Titian, in fact, to claim as the Maestro's first self-portrait the image reproduced by Britto in 1550 in an engraving of which only three examples survive of the first edition, while there is no trace of a graphic or pictorial matrix. Titian appears there in a majestic pose with the gold chain he had received from Charles V, along with the decree

nominating him Count Palatine (of which an accurate and critical edition carried out and published for the first time can be read here) and in the act of painting on a tablet which he is holding with his right hand. If it cannot be excluded that it is a self-portrait inspired by his recent sojourn at the imperial court of Charles V in Augsburg, there is no doubt that it was inspired by a self-celebratory intent that can be linked to the process, in turn managed by the Maestro in agreement with his mentor Pietro Aretino, to affirm the divine character of his painting in its ability to overcome nature with art. Titian, therefore, embodies and makes real the sovereignty of the latter over nature, transforming "the invisible concept" hidden in the source material into images. From here, the undertaking of the female bear that frees the newborn creature from the membrane that envelops it, and the inscription "belonging to Titian, painter" popularised by Ludovico Dolce, "natura potentior ars," or to use his own words, "art has won out over ingenuity and nature."

The majestic image popularised by Britto will achieve great success shared, in our opinion, by paintings from Titian's workshop itself, such as, among the paintings exhibited in Prague, the self-portrait in the Pinacoteca Ambrosiana and the beautiful version today to be found in the Vasari corridor in the Uffizi (inv. 1890 no. 1801: pl. 34). Nor is it possible to exclude that the same matrix used by Britto and the subsequent derivations is the source for the burin engraving by Agostino Carracci for his famous portrait of Titian, one of which belonging to the Magnifica Comunità of Pieve di Cadore stands out in the exhibition (pl. 15). In light of what we have noted, it is inevitable



38-39

Carlo Ridolfi (Lonigo 1594 - Venezia 1658)

LE MARAVIGLIE DELL'ARTE

volume / book, Venezia, 1648, 22 x 16 x 6 cm,
Pieve di Cadore, Magnifica Comunità

to conclude that in Titian's workshop there existed models to use for those "multiple originals" which represent a genuine production, the responsibility for which, however well-trained and obedient his collaborators were, would always belong to the Maestro himself, measuring the quality of the outcome of the composition as a whole, rather than pursuing unlikely traces of personal minutiae and expressing judgments on these.

Duplicity of the Production of Self-Portraits

The works on display referred to in the preceding paragraph can all be traced back to a majestic self-congratulatory intention, while not failing to manifest itself in ways, so to speak, as affable as in the private collection version of the *Portrait of Titian and his friend Francesco Zuccato* (pl. 32), guaranteed by a prestigious history of ownership (pl. 33) and presented to the public, perhaps for the first time, inviting them to address the issue of the self-portrait with other figures, while there is a multiplication of those where the Maestro wears his own features as a mask – according to Belting – of deeper aspirations. But we also find self-portraits in which Titian presents himself less pompously and wearing a discursive expression, and often with his head covered with, instead of the "Aristotelian" cap, a sort of beret, and dressed normally (pl. 14). Untraceable, apparently, and as mentioned, the matrix of the majestic sequence, the paper then glued on a panel but clearly emerged from the recent restoration of the other *Self-Portrait* in the Uffizi (pl. 16), which ought still to be a model – who knows if fully executed by Titian? – to

be kept in the workshop and used in the preparation of copies. Likewise another small painting in oil on paper from a private collection but not present in the exhibition, probably played the same operational role in the workshop for the production of the second strand of self-portraits.

In fact, on the back of the sheet on which it is sketched, is the inscription in ancient Dutch and Italian, that declares: "This is a portrait of the famous painter Titian made by him in the year 1554 in his old age at 77 years." There, while the indication of the age of Titian is already obeying the legend of a longevity capable of attaining a hundred years, the date of 1554 appears probable, and even more so since attached to an article that, presumably, already at the beginning of the 17th century was on the art market in the Netherlands, which was particularly fond of those sketches by Titian which we know were very much appreciated by Rubens and Van Dyck. If a similar sketch appears to fix the humble attitude of the Maestro as it appears in the little portrait in the bronze gate of the sacristy of St Mark's in Venice and in the engraving of Coriolanus for the Giunti edition of Vasari's *Lives*, it should be added that we are in the presence of a necessary moment in the process of artistic production which is entitled to the other so far unpublished *cartoncino* (pl. 35) where one might grasp, according to an authoritative oral opinion, a youthful self-portrait.

In this regard it was decided to exhibit the previously unseen head of a young girl, painted in oil on card, and now at the Accademia Carrara in Bergamo (pl. 29), certainly inseparable from the syncopated struggle for the creation of the *Battle of*



40
 Domenico Maria Bonaveri o / or Bonavera (Bologna 1653–1731)
**NOTOMIE DI TIZIANO DEDICATE ALL'ILL.MO SIG.R FRANCESCO
 GHISILIERI SENATORE DI BOLOGNA** (frontespizio / frontispiece)
 volume con acquaforti / book with etchings
 Bologna, ca. 1670, 36,4 x 23,5 cm, Venezia, Fondazione Musei Civici



41
 Giorgio Vasari (Arezzo 1511 - Firenze 1574)
**LE VITE DE' PIÙ ECCELLENTI PITTORI, SCULTORI E
 ARCHITETTORI ITALIANI, DA CIMABUE INSINO A' TEMPI NOSTRI**
 volume / book, Firenze, Giunti, 1568
 Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II

Cadore, lost early on in a fire but testified to by a rare burin engraving by Giulio Fontana on show in Prague (pl. 30).

Open Farewell

The iteration of the double strand of works that can be traced to an intent of self-portraiture by the Maestro is extended, thanks to engraving, until the mid-19th century, and the exhibition, in the midst of the torrential quantity of artefacts, limits itself to offering an essential but eloquent sample (pl. 21–22). To one side, then, is also left the question raised by the discussion about a problematic drawing, not on display, attributed to Titian by the late David Rosand and recently discussed in an animated special conference in Venice. And this concerns a possible self-portrait in profile that is anticipatory or parallel to a portrait in the same pose which should be recalled alongside the already mentioned bronze medal by Leone Leoni, namely a beautiful one in bronzed and varnished lead on the premises of the Bowdoin College Museum of Art.

The historiographical good fortune of Titian on display is documented by the pillars of Vasari's *Lives* of 1568 (pl. 41), the *Breve Compendio* by Tizianello (pl. 36–37) and the *Maraviglie dell'Arte* by Ridolfi (pl. 38–39).

The resonance of Titian's human and artistic adventure in legend is instead suggested in the exhibition only by the display of the book with etchings by Domenico Maria Bonavera, illustrating the *Notomie di Tiziano* (pl. 40). It is clear that the publisher has drawn

from images, and sometimes and not without foundation attributed to Titian himself and published in *De humani corporis fabrica*, published by Vesalius in Basel in 1540. Yet we should not forget that the undertaking of Bonavera joins in emphasising the legend (naturally devoid of any historical basis) widespread at least until the 18th century, of Titian as a murderer. Of the painter, that is, who consistent with the notion that designated his art superior to nature, did not hesitate to kill poor souls provided to him by hired scoundrels to capture them in their death throes.

But this is a chapter on the fortunes and misfortunes of Titian over time that remains to be written.

Of the authentic painful story, existential and artistic, there remain instead self-representations in other costumes as a devotee amongst the great men on earth (pl. 20) or as Nicodemus as we have seen, but in the context of a compositional structure that replaces the one suggested by Raphael, adopted in the paintings of Vercelli and the Louvre, and that we believe was proposed for the first time in the delicate *Deposition* from the American private collection: guaranteed by his signature and a prestigious history of ownership, it emerged in the Kulonfele sale in Budapest in December 1935, and it was intended to exhibit and offer it for the delectation of the public and the attention and discussion of scholars (pl. 17–18). It might also be referring to St. Jerome (pl. 19); and all the way to the pensive Midas, in the presence of the catastrophe of all dreams of beauty and an illusion of the absolute superiority of art.

As will be seen in the following chapter.

Bibliography and references

- A. Ballarin, "Tiziano y taller, 'Muchacha ante el espejo,'" in *La colección Cambó*, exhibition catalogue (Madrid-Barcelona 1990), Madrid-Barcelona 1991, pp. 296–312.
- J. Baltrušaitis, *Lo specchio* (1979), Milan 1981.
- A. Bellieni (edited by), *Tiziano. Un autoritratto. Problemi di autografia nella grafica tizianesca*, exhibition catalogue (Venice, Museo Correr, 29 March – 15 June 2014), Crocetta del Montello - Venice 2014.
- H. Belting, *Facce. Una storia del volto* (2013), Rome 2014.
- M. G. Bernardini (edited by), *Tiziano Vecellio. Amor Sacro e Amor Profano*, exhibition catalogue (Rome, Palazzo delle esposizioni, 1995), Milan 1995.
- M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Turin 2008.
- M. Bettini, *Il grande racconto dei miti classici*, Bologna 2015.
- M. Bull, *Lo specchio degli dei. La mitologia classica nell'arte rinascimentale*, Turin 2015.
- P. Castelli, "La mantice e i cristalli," in *Cristalli e gemme. Realtà fisica e Immaginario. Simbologia Tecniche e Arte*, edited by B. Zanettin, Venice 2003, pp. 547–586.
- F. Checa Cremades (edited by), *Tiziano-Rubens, Venus ante el espejo*, exhibition catalogue (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 24 September 2002 – 26 January 2003), Madrid 2002.
- M. A. Chiari, *Incisioni da Tiziano. Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, Venice 1982.
- E. M. Dal Pozzolo, *Colori d'amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*, Treviso 2008.
- G. Didi-Huberman, "L'autre miroir. Autoportrait et mélancolie christique selon Albrecht Dürer," in A. Gentili, P. Morel and C. Cieri Via (edited by), *Il ritratto e la memoria. Materiali 2*, Rome 1993, pp. 207–240.
- E. Eng, "The Significance of the Mirror and the Self-Portrait in Renaissance Developments of Psychology," in *Ithaca*, actes du 10eme Congrès Internationale d'Histoire des Sciences, Paris 1962, pp. 1045–1047.
- M. Falomir, "Titian's Replicas and Variants," in M. Falomir (edited by), *Tiziano*, Madrid 2003, pp. 326–332.
- S. Ferino-Pagden (edited by), *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, exhibition catalogue (Venice, Gallerie dell'Accademia, 26 January – 20 April 2008), Venice 2008.
- T. Fomičeva, "Lo sviluppo compositivo della Venere allo specchio con due Amorini nell'opera di Tiziano e la copia dell'Ermitage," in *Arte Veneta*, XXXI, 1977, pp. 195–199.
- G. Fossi (edited by), *Il ritratto: gli artisti, i modelli, la memoria*, Florence 1996.
- L. Freedman, *Titian's Independent Self-Portraits*, Florence 1990.
- L. Freedman, *Titian's Portraits through Aretino's Lens*, University Park PA, 1995.
- L. Freedman, "Britto's Print After Titian's Earliest Self-Portrait," in G. Schweikhart (edited by), *Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance*, Köln 1998, pp. 123–144.
- E. Fucikova (edited by), *Capolavori della pittura veneta dal Castello di Praga*, exhibition catalogue (Belluno, Palazzo Crepadona, 20 March – 21 September 1994), Milan 1994.
- S. Gattola, "Il volto di Tiziano," in L. Puppi (edited by), *Tiziano*, op. cit., pp. 23–36.
- A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella pittura veneziana del Cinquecento*, Milan 1980.
- A. Gentili, Ph. Morel, C. Cieri Via (edited by), *Il ritratto e la memoria*, voll. 3, Roma 1993.
- A. Gentili, "La notte di san Lorenzo," in *La notte di san Lorenzo. Genesi, contesti, peripezie di un capolavoro di Tiziano*, edited by L. Puppi, L. Lonzi, Crocetta del Montello, 2013, pp. 90–99.
- R. Goffen, *Titian's Women*, New Haven-London 1997.
- R. Goffen, *Titian's Venus of Urbino*, Cambridge 1997.
- E. L. Goodman-Soellner, "Poetic Interpretation of the 'Lady and her toilette' theme in Sixteenth Century Painting," in *The Sixteenth Century Journal*, XIV, 1983, pp. 426–442.
- J. Hall, *L'autoritratto. Una storia culturale*, Turin 2014.
- C. Hope, "The 'Camerini d'Alabastro' of Alfonso d'Este," in *The Burlington Magazine*, 113, 1971, pp. 641–650.
- C. Hope, "Titian's Role as Official Painter to the Venetian Republic," in *Tiziano e Venezia*, proceedings of the International Conference of Studies (1976), Venice 1980, pp. 301–305.
- C. Hope, *Titian*, London 1980.
- P. Joannides, "Titian's Judith and its context: the iconography of decapitation," in *Apollo*, CXXXV, 1992, pp. 163–170.
- P. Joannides, *Titian to 1518: The Assumption of Genius*, New Haven 2001.
- M. Koshikawa (edited by), *L'arte erotica del Rinascimento*, Tokyo 2009.
- F. Larson, *Teste mozze. Storie di decapitazioni, reliquie, trofei, souvenir e crani illustri* (2014), Turin 2016.
- V. Merlini, D. Storti (edited by), *Woman with a Mirror*, Milan 2009.
- T. Nichols, "The Master as Monument. Titian and his Images," in *Artibus et Historiae*, 67, 2013, pp. 219–238.
- E. Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia* (1969), Italian edition edited by A. Gentili, Venice 1992.
- T. Pignatti, "Abbozzi and Ricordi: New Observations on Titian's Technique," in *Titian 500. Studies in the History of Art*, 45 (National Gallery of Art, Washington, D.C.) 1993, pp. 73–85.
- O. Pujmanova, P. Píibyl, *National Gallery in Prague. Italian Painting c. 1330–1550*, Prague 2008.
- L. Puppi, "Perdere la testa. Metafore, peripezie e incubi nell'iconografia della decapitazione," in *Venezia Arti*, 10, 1996, pp. 5–14.
- L. Puppi, *Su/Per Tiziano*, Milan 2004.
- L. Puppi (edited by), *Tiziano. Ultimo atto*, exhibition catalogue (Belluno-Pieve di Cadore, September 2007 – 6 January 2008), Milan 2007.
- L. Puppi, "Tiziano a Padova nel 1511. Perché?," in *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 99, 2010, pp. 47–58.
- L. Puppi, "Il pittore e il suo modello". A margine di una mostra tizianesca "di nicchia", in *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 99, 2010, pp. 59–70.
- L. Puppi, "Tiziano Vecellio. Autoritratto," in L. Puppi, A. Donati, *Tiziano e Paolo III. Il pittore e il suo modello*, Rome 2012, pp. 1–33.
- L. Puppi, "'Maistro Giacomo Coltrin ingegnere' e i parenti bresciani di Tiziano," in *Archivio Veneto*, S. VI, 6, 2013, pp. 69–82.
- G. M. Richter, "Two Titian Self-Portraits," in *The Burlington Magazine*, 58, 1931, pp. 160–168.
- G. Tagliaferro, "La bottega di Tiziano: un percorso critico," in *Studi Tizianeschi*, IV, 2006, pp. 16–52.
- A. Tagliapietra, *La metafora dello specchio*, Milan 1991.
- E. Tietze-Conrat, "Titian's Workshop in his Late Years," in *The Art Bulletin*, XXVIII, 1946, pp. 76–88.
- Tiziano. Un autoritratto. Problemi di autografia nella grafica tizianesca*, edited by G. Belli, Venice 2014.
- F. Valcanover, *L'opera completa di Tiziano*, Milan 1978.
- J. Walker, *Bellini and Titian at Ferrara. A Study of Styles and Taste*, London 1956.
- H. E. Wethey, *The Painting of Titian. Complete Edition*, London 1969–1975.
- H. E. Wethey, *Titian and His Drawings*, Princeton 1987.



Apollo e Marsia

SERENA BACCAGLINI

Tutta la poesia è piena di enigmi.

Platone

Avvicinarsi a un'opera complessa come *Apollo e Marsia* della Pinacoteca del Castello Arcivescovile di Kroměříž è affascinante per gli stimoli molteplici che ci vengono via via suggeriti e gli enigmi che ogni opera poetica, come dice bene Platone, in sé contiene. Un'opera difficile da guardare per la crudeltà che esprime: eppure questo tema ha avuto notevole diffusione e fortuna a partire dalla classicità a tutto il Rinascimento ed è stato trattato dagli artisti più significativi, con interpretazioni che mutano a seconda del contesto culturale in cui sono nate. Pico della Mirandola definì la mitologia una “theologia poetica” per sottolineare l'insegnamento morale che viene trasmesso attraverso le storie che i miti ci tramandano e, come rilevano Democrito e soprattutto Empedocle, “la verità è immersa in pozzi profondi e il falso è congiunto e intrecciato con il vero” o, come afferma Bacone¹, “la sapienza degli antichi è ricoperta dal velo delle favole”.

Quindi risalire alle originarie narrazioni allegoriche significa riportare alla luce forme espressive, favole, storie che gli antichi popoli hanno voluto tramandarci e svelare quella verità “immersa in pozzi profondi”.

La mitologia quindi, attraverso i testi latini e medievali, diviene nel Rinascimento uno dei temi pregnanti della cultura occidentale e si esprime con continue riletture e variazioni, contribuendo alla diffusione iconografica dei miti classici.

In particolare il mito di Apollo e Marsia è un esempio illuminante di tale ricchezza e stratificazione nei secoli².

Nasce dalla leggenda dell'invenzione dell'*aulos*, il flauto usato dalla dea Minerva che, accortasi della deformazione che provocava sul suo volto, lo eliminò. Marsia lo raccolse e ne trasse suoni così armoniosi da indurlo a sfidare il dio Apollo, simbolo dell'armonia e del logos³.

Le fonti lo identificano in un sileno, figura mitologica presente nei riti dionisiaci; Tiziano invece sulla base delle *Metamor-*

fosi di Ovidio⁴ lo rappresenta come un satiro, mezzo uomo e mezzo capra, partecipe dei cortei dionisiaci di cui faceva parte anche il dio Pan.

Apollo ricorse all'inganno, vinse la competizione con lo sfortunato satiro che venne condannato a essere scuoiato vivo.

Il sangue copioso di Marsia, alcuni dicono unito alle lacrime dei suoi amici, ammorbidì e scavò il terreno, creando un fiume che prese il suo nome, citato in diverse fonti classiche⁵.

Innumerevoli le interpretazioni di questo mito

Le *Metamorfosi* di Ovidio, fondamento per tutta la mitologia occidentale, furono il testo base per la diffusione e le interpretazioni letterarie e artistiche del mito.

Gruppi scultorei presenti a Pergamo, ora perduti, ispirarono versioni artistiche ellenistiche e romane; con Apollo e Marsia troviamo un giudice e una musa in atto di ammirazione verso il dio Apollo. A noi restano solo frammenti dai sarcofagi romani, da cui deriva l'immagine di Marsia appeso per i polsi a un tronco d'albero.

Sono noti 22 sarcofagi che rappresentano il mito di Apollo e Marsia con spesso la figura dello Scita inginocchiato, le Muse e Minerva, Cibele e Dioniso nel tentativo di descrivere tutto il mito nella sua completezza⁶.

L'immagine del satiro con i polsi legati a un tronco è forse la più diffusa e la troviamo su rilievi, decorazioni parietali e gemme. Si differenzia un Marsia bianco, prima del supplizio che esprime terrore e dolore, da una versione rossa, per il marmo pavonazzetto utilizzato che esprime lo stato del Marsia scuoiato.

Nelle gemme di origine romana Marsia appare spesso seduto su una roccia; in quella del Museo Archeologico di Napoli si trova, con l'allievo Olimpo che intercede per il maestro, nella stessa posizione del Torso Belvedere, appena prima del supplizio.

Il primo contatto con il mito nel 1400 si ebbe attraverso le gemme di età augustea, mentre disegni rinascimentali dimostrano che almeno quattro tra i vari sarcofagi romani raffiguranti Marsia erano conosciuti a metà del Cinque-

42

Anselmo Guazzi e / and Agostino Mozzanega

**APOLLO E MARSIA (LO SCORTICAMENTO DI MARSIA) /
APOLLO AND MARSYAS (THE FLAYING OF MARSYAS)**

affresco / fresco, riproduzione fotografica / photo reproduction
Mantova, Palazzo Te





cento. Nel 1564 il Cardinal Ferdinando de' Medici acquista una statua di Marsia appeso, ora nella collezione degli Uffizi.

Vasari scrisse che Cosimo il Vecchio commissionò a Donatello il restauro di un'antica statua di Marsia in marmo bianco, che venne collocata nel lato sinistro del portale che dal giardino di palazzo Medici conduce a via de' Ginori. Lorenzo affiancò alla statua del nonno un Marsia rosso sul lato destro dello stesso portale, luogo di passaggio a cui ben si adattano due opere che ricordano la morte del satiro, che secondo la dottrina neoplatonica indicava la liberazione dell'anima dal corpo. Michelangelo stesso sottolinea in alcuni suoi sonetti che il privarsi della pelle significava liberarsi dalla materialità corporea e alcune interpretazioni, suggeriscono che i Prigioni realizzati per la tomba di Giulio II siano stati ispirati dalle statue di Marsia dei Medici.

L'importante convergenza tematica è stata già rilevata da Lionello Puppi⁷ tra l'opera di Tiziano, *Apollo e Marsia* di Kroměříž, e quella di Michelangelo, *Pietà* nella Cattedrale di Firenze. Entrambe le opere furono realizzate alla fine della vita dei due artisti in cui Tiziano si raffigura nelle fattezze di Mida e Michelangelo in quelle di Nicodemo, evidenzia "l'uno e l'altro, dunque, come spettatori di un evento di morte"⁸. Vale la pena di ricordare il precedente impressionante autoritratto di Michelangelo nella pelle di San Bartolomeo nel Giudizio Universale della Sistina, che ci conduce al tema dell'espiazione.

Come dice con straordinaria efficacia Lionello Puppi⁹: "In realtà quei ritratti, in quei contesti narrativi, rappresentano la consapevolezza della condizione dell'artista che, nella dedizione totale e incondizionata al suo fare, incontra la sola salvezza ormai consentita: hanno quindi, entrambi, il valore di un presagio espresso per metafore – in cui Michelangelo e Tiziano s'incontrano – del nuovo destino dell'arte moderna".

Baldassarre Peruzzi realizzò tra il 1509 e il 1510 affreschi nella Stanza del Fregio nella villa di Agostino Chigi e ispirandosi a Ovidio trattò gli antichi miti, sembra senza un preciso programma allegorico complessivo. Marsia, su modello dei sarcofagi, appare legato a un tronco d'albero di profilo, senza le caratteristiche del satiro. Apollo, con una gamba appoggiata a una roccia, sta probabilmente per ordinare a uno scita di infliggere la punizione. Due uomini stanno discutendo mentre Olimpo, dietro l'albero, con il volto posato sulla mano sinistra osserva pensieroso. Nei sarcofagi si trova Bacco che assiste al supplizio del satiro, quindi le due figure forse rappresentano Bacco e Cupido, che assistono impotenti alla crudele tortura.

Il mito in Raffaello, Giulio Romano e Tiziano

Raffaello nella Stanza della Segnatura in Vaticano riprende il mito di Apollo e Marsia in un'opera che è una sintesi mirabile di reminiscenze che derivano dalla classicità ed è di collegamento tra l'episodio della Disputa e quello del Parnaso, sintetizzando in un'unica scena due momenti diversi: l'incoronazione di Apollo e la punizione di Marsia.

Il satiro con le orecchie appuntite ricorda la statuaria antica, in particolare il Marsia bianco, così come il giovane al centro che sta incoronando Apollo: questi corpi tesi e muscolosi hanno creato in alcuni studiosi dei dubbi riguardo alla loro attribuzione a Raffaello¹⁰. Nell'uomo con un coltello in mano di fianco a Marsia si può riconoscere lo scita, spesso presente nell'arte romana, mentre l'altro, colto nell'atto di incoronare Apollo vincitore nella contesa musicale, viene da alcuni studiosi identificato in Bacco¹¹.

La scena richiama un preciso significato simbolico, leggibile in chiave neoplatonica, che si trova anche in alcuni passi danteschi (*Paradiso* I, 19-21) : la vittoria dell'armonia celeste sulle passioni terrestri e quindi la liberazione dell'anima che, redenta, sarà purificata e ammessa alla presenza di Dio.

La tematica fondamentale è quindi quella dell'armonia in un quadro di glorificazione del papa committente, Giulio II, il cui stemma dei Della Rovere appare in grande evidenza.

Il papa come Apollo quindi e il mito si pone tra Poesia e Teologia.

Giulio Romano conosceva gli affreschi della Stanza della Segnatura e della Farnesina, forse conosceva anche modelli classici ma la sua creazione si discosta dalla tradizione, evidentemente perché doveva comunicare un messaggio differente. Gli affreschi per Palazzo Te a Mantova non si sono ben conservati ma abbiamo dei disegni, tra cui il giudizio di Mida, oggi al Louvre che ci aiutano a comprendere la sua opera. Giulio Romano introduce l'immagine di Mida che manca nelle raffigurazioni di Raffaello per il Pontefice e di Baldassarre Peruzzi per Alessandro Chigi, il sovrano che con il suo giudizio contribuirà alla condanna di Marsia. Un'invenzione di Giulio, come quella di appendere Marsia a testa in giù e di aggiungere un pastore che con il coltello si accinge a castrare il povero satiro, discostandosi anche dal testo di Ovidio che racconta solo dello scorticamento e da qualsiasi altra fonte e raffigurazione antica.

Giulio Romano vuole forse dirci come un re possa commettere un errore quando si pone come giudice in una contesa artistica e forse vuole alludere all'arbitrio dei sovrani a cui spesso gli artisti devono sottostare. Probabilmente Tiziano aveva tenuto il disegno di Giulio Romano¹² – preparatorio agli affreschi del-



43

Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1486/1488 - Venezia 1576)

**APOLLO E MARSIA (LO SCORTICAMENTO DI MARSIA) /
APOLLO AND MARSYAS (THE FLAYING OF MARSYAS)**

olio su tela / oil on canvas, 230,5 x 190 cm

collezione privata / private collection



44

Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1486/1488 - Venezia 1576)
APOLLO E MARSIA (LO SCORTICAMENTO DI MARSIA) /
APOLLO AND MARSYAS (THE FLAYING OF MARSYAS)
riproduzione fotografica / photo reproduction, 212 x 207 cm
Kroměříž, Museo Nazionale / National Museum

la Sala delle Metamorfosi realizzati a Mantova nel 1527, dei quali in mostra c'è un'accurata riproduzione (tav. 42) – per rielaborare questo mito particolare, probabilmente attorno agli anni settanta, però in grande formato.

La tela di Apollo e Marsia di Kroměříž, di cui in mostra abbiamo purtroppo solo la riproduzione fotografica (tavv. 44-45) è un'opera non finita, soggetta a una prima fase di restauri dal 1960 al 1968 che hanno confermato l'autenticità della firma "TITIANUS" e hanno eliminato ritocchi non autentici, a una seconda fase di esami diagnostici con l'utilizzo di nuove tecnologie con riflettografia infrarossa IR nel 1991 per comparare l'opera ad altre di Tiziano.

Le radiografie dunque evidenziano il dipinto quale lo lasciò Tiziano.

Una seconda fase di restauri ha avuto luogo nel 1995-1996 e ha confermato i pentimenti del Maestro, che alla fine della sua vita ha tenuto probabilmente la tela, gelosamente privata, nel suo *atelier* fino alla morte, dato che sembra non esserci traccia di committenti¹³.

L'opera giunge a Olomuc (oggi in Repubblica Ceca) nel 1673 con un contratto d'acquisto di Carlo II di Lichtenstein, che commissionò anche la costruzione del Castello Arcivescovile di Kroměříž agli architetti italiani Tencalla e Lucchese.

Il Marsia creato da Tiziano è dipinto frontalmente, appeso per i piedi e con le braccia abbandonate al suolo, mentre Apollo è inginocchiato a terra, di spalle intento a un'operazione quasi chirurgica. Sicuramente l'eco del terribile supplizio subito da Marcantonio Bragadin "mise inquietanti radici nell'immaginazione del vecchio artista"¹⁴ e la tragica fine del comandante veneziano doveva essere commemorata ricorrendo al mito. Tiziano quindi riprende l'iconografia di Giulio Romano nell'affresco già menzionato, ma fonde due distinti racconti di Ovidio: la sfida tra il satiro Marsia con il suo flauto donato da Atena e Apollo con la lira che si conclude con la vittoria del Dio e il successivo scuoiamento del satiro (*Metamorfosi*, VI, 382-400) e l'altra competizione musicale tra Apollo e Pan (*Metamorfosi*, II, 147-180) con il re Mida arbitro. Tra le numerose rappresentazioni dei due miti da Ovidio, Puppi con Falomir sottolinea che Tiziano "è il solo artista che lo asserisca con le figure a grandezza naturale"¹⁵.

Ma non possiamo non ricordare la sua conoscenza delle tecniche di dissezione e il trattato anatomico cinquecentesco di Andrea Vesalio, *De humani corporis fabrica*, pubblicato nel 1543 con illustrazioni di allievi del Maestro e quasi certamente anche con suoi interventi¹⁶.

Come per Leonardo, era pratica usuale per gli artisti frequentare luoghi deputati alla dissezione dove si poteva apprendere l'anatomia del corpo umano e quindi, senza pelle, il corpo scorticato poteva esibire dettagli della muscolatura. L'opera insiste su particolari che suscitano orrore: il frigio spella la parte delle zampe, il cane in primo piano lecca il sangue che gocciola dalle ferite del povero satiro, il volto di Marsia è sconvolto dal supplizio che il dio Apollo sta eseguendo con precisione, dicevamo, chirurgica. Senso di ripugnanza, quindi, ma anche spunti di riflessione: il re Mida con un'espressione meditativa è Tiziano stesso che con volto triste e pensoso, con atteggiamento malinconico ci vuole dire che "l'artista per quanto sia sommo – come Mida, ma per traslato, come lo stesso Tiziano – non è in grado di intervenire sulle brutture, sulla ferocia che il mondo gli propone. È sconfitto e resta immobile a guardare", come dice con efficacia Olivato¹⁷.

E anche, per usare le suggestive parole di Lionello Puppi: "Tiziano si rappresenta come un re Mida pensoso e con le orecchie d'asino, riguardante il massacro perpetrato da Apollo sul corpo del fauno, che aveva osato sfidare la divinità sul terreno di quei valori assoluti e perfetti di Bellezza che – e la catastrofe del Rinascimento lo attesterà clamorosamente – sono negati agli umani".

Palma il giovane ha poi finito l'opera, discostandosi dall'idea e dal progetto di Tiziano.

Esiste una seconda versione di Apollo e Marsia¹⁸ confermata a Venezia nell'inventario dei beni post mortem del pittore collezionista Michele Pietra e apparsa poi a Modena nella seconda metà del XVIII secolo¹⁹: ora in collezione privata italiana ed esposta in mostra (tav. 43) per un confronto con una riproduzione della tela di Kroměříž.

Da una ricerca da noi fatta a Praga è emersa una copia estremamente precisa del 1953 eseguita dal pittore R. Puiec per documentare lo *status quo* del dipinto prima dei restauri: questo ritrovamento, in assenza della tela di Kroměříž, ci ha permesso un confronto puntuale tra le due opere.

Gentili²⁰ riconosce nella tela veneziana una copia realizzata dalla bottega di Tiziano ma prima delle modifiche realizzate da Palma il Giovane, "di clamorosa inadeguatezza culturale" attente solo alle "esigenze del mercato" eliminando il "portatore di lira antica" visibile nella radiografia²¹ e introducendo il satiretto con il cane. Quindi una copia della redazione originaria di Kroměříž.

Il dibattito tra gli studiosi circa il rapporto tra i due dipinti è estremamente articolato e acceso, ma a noi pare, alla luce del confronto tra le due opere, che si possa confermare che la tela

veneziana sia quella registrata nel 1656 dal Pietra, un'opera di bottega ma che rivela la mano del Maestro per "l'impiego di materiali di pregio e momenti di indiscutibile qualità", come nel re Mida, ritratto di Tiziano stesso, e non invece una copia, date le correzioni e cambiamenti nel disegno sottostante, rivelati dagli esami diagnostici.

Quest'opera veneziana ci testimonia quindi la versione tizianesca prima dell'intervento di Palma e potrebbe essere valida l'ipotesi che possa trattarsi di un'opera realizzata per il palazzo di Binche, commissionato da Maria D'Ungheria in linea con un suo programma politico, in cui ribadire il messaggio che chi si ribella all'autorità deve essere punito.

Tiziano si riferisce alle sue opere mitologiche con il termine di "poesie" rivendicandone i valori che provengono dalla cultura umanistica ma nello stesso tempo si distacca dalla teoria platonica che vede nel rapporto tra gli dei e gli uomini una fonte di elevazione e di affinamento mentre invece, ci suggerisce l'artista, può condurre alla rovina e alla devastazione. Ci sono quindi livelli interpretativi diversi nella stessa opera, capaci di coinvolgere i fruitori più colti con significati allegorici affascinanti.

È stato scritto molto sulle fonti di Tiziano per Apollo e Marsia e a quali parti di Ovidio²² si sia ispirato.

Una fonte importante può essere Igino²³, l'unico che sostiene che Mida fosse presente allo scuoiamento di Marsia, che Apollo affida a uno scita, dettaglio questo che Ovidio non nomina; inoltre Igino sostiene che dal sangue di Marsia nasce un fiume, non dalle lacrime dei satiri che piangono la morte di Marsia, come invece tutte le altre fonti sostengono.

Pan potrebbe essere la figura irridente che avanza con il secchio. Dalla fusione che Tiziano fa di tutte queste fonti emerge il significato allegorico forte di questa competizione, tra l'equilibrio della ragione e la passione dell'istinto, tra l'armonia e il disordine, tra la musica apollinea della lira e quella dionisiaca del flauto.

Circa gli strumenti musicali qui troviamo la lira da braccio a sette corde suonata dalla figura sulla sinistra, forse Orfeo, figlio

di Apollo, e la siringa, a sette²⁴ canne che è appesa all'albero, ma non il flauto.

Sette sono i pianeti che producono la musica delle sfere celesti dell'universo, che secondo Pitagora era il numero perfetto, somma di pari e dispari e per questo assumeva una valenza divina.

Tiziano riesce quindi a raccontarci in quest'opera straordinaria tutti gli aspetti del mito rappresentandosi come re Mida, che con la corona sulla testa, medita malinconicamente sulla sofferenza dell'uomo e sulla mortalità, ma anche sul mito e la forza espressiva della pittura e forse sulla fine di un'epoca che va disgregandosi come la sua pittura. Aristotele diceva che "tutti gli uomini straordinari che si distinguono nella filosofia, nella politica, nella poesia e nelle arti sono evidentemente malinconici"²⁵, sottolineando quindi un rapporto fecondo tra malinconia e talento, genialità. Tutto in quest'opera, oltre alla complessità del mito, è affascinante: l'intensità con cui le figure si avvicinano alla parte frontale del dipinto, il pennello "vibrante" di Tiziano, l'energia del suo tocco, "violento" come la scena che descrive.

Tiziano quindi nella parte finale della sua vita continua a suscitare in noi meraviglia, con profondi e diversi livelli di discussione, tanto da farci avvertire che dove il povero Marsia appare dilaniato dal crudele supplizio cui è sottoposto, parallelamente il tessuto pittorico appare smembrato, il colore dissolto in frammenti. Una soluzione tecnica, che sembra rafforzare il significato stesso del dipinto e a cui il grande artista arriva sperimentando e innovando continuamente.

Un artista, Tiziano, che ci sorprende sempre per una ricerca instancabile, senza fine, in cui il colore diviene protagonista assoluto, steso ora con la spatola, ora con le dita, per cui rende difficile credere chi lo descriveva nei suoi ultimi anni incapace di dipingere per le mani tremule...

Un grande vecchio dunque la cui arte ha saputo sconfiggere la vecchiaia e che anche se le commissioni erano poche, ha saputo produrre per se stesso, traducendo le sue riflessioni, le sue malinconie in una pittura forte e innovativa a cui va riconosciuto uno spessore particolare.

¹ F. Bacone, *Sapienza degli antichi*, a cura di Michele Marchetto, Milano 2000, pp. 43-44.

² La bibliografia sul dipinto è vastissima, ma si vedano almeno: J. Neumann, *Le Titien : Marsyas écorché vif*, Praha 1962; A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano: mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milano 1980, pp. 147-158; P. Rossi, *La punizione di Marsia*, in *Tiziano*, catalogo della mostra, Venezia 1990, pp. 370-372; P.P. Fehl, *The Punishment of Marsyas*, in *Decorum and Wit: The Poetry of Venetian Painting*, Wien 1992, pp. 130-

149; D. Bohde, *Skin and Search of Interior [...]*, in *Bodily Extremities. Preoccupations with the Human Body in the Early Modern European Culture*, Aldershot 2003; T. Puttfarcken, *Titian and the Tragic Painting*, London-New Haven 2005, pp. 189-196; A. Foscari, *Tra Giulio Romano e Tiziano. Il duplice supplizio di Marsia e altre metamorfosi*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra, Milano 2007, pp. 129-134.

³ H. A. Weis, *The Hanging Marsyas: The Origin of the History of a Statue*, Bryn Mawr College, Ph.D. Dissertation 1977. Due statue di Mirone, perdute,

Athena che getta il flauto e Marsia che lo raccoglie, di cui esistono copie, rappresentano questa fase iniziale del mito.

⁴ Ovidio, *Metamorfosi*, VI, 85-91.

⁵ Senofonte nell'*Anabasi* cita il fiume Marsia che si getta nel Meandro ed è profondo 25 piedi.

⁶ Weis, *The Hanging Marsyas* cit., sull'iconografia dall'antichità al Rinascimento.

⁷ L. Puppi, *Michelangelo e Tiziano*, in *Tiziano, nel quarto centenario della sua morte, 1576-1976*, Venezia 1977, pp. 160-169.

⁸ *Ibidem*, p. 170.

⁹ *Ibid.*, pp. 169-170.

¹⁰ E. Wyss, *The Myth of Apollo and Marsyas in the Art of Italian Renaissance. An Inquiry into the Meaning of Images*, Newark and London 1996: lo studioso pensa che il giovane di spalle sia opera di un allievo di Raffaello

¹¹ E. Wyss, *The Myth of Apollo and Marsyas* cit., avvicina questa figura a Bacco, spesso presente nei sarcofagi romani.

¹² Parigi, Museo del Louvre, Dipartimento delle Arti Grafiche.

¹³ Panofsky (*Problems in Titian, Mostly Iconographic*, London 1969, p. 171, nota 95) ha espresso dubbi circa l'autenticità di quest'opera mentre il Frimmel nel 1909 affermava (*Der Anonimo Morelliano*, Wien 1929, p. 144) l'autenticità dell'opera.

¹⁴ S. J. Freedberg, *Il musicista punito. Il supplizio di Marsia*, in "2FMR2", 1986, n. 45, pp. 140-152.

¹⁵ M. Falomir, *Tiziano*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado), Madrid 2003, p. 292.

¹⁶ L. Puppi, *Lo splendore dei supplizi. Liturgia delle esecuzioni capitali e iconografia del martirio nell'arte europea dal XII al XIX secolo*, Milano 1990.

¹⁷ L. Olivato, *Le lacrime di Marsia*, in *Sotto la superficie visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei*, a cura di M. Nezzo e G. Tomasella, Treviso 2013, pp. 321-333.

¹⁸ J. Neumann, *Le Titien: Marsyas échorché viv* cit., e F. Foscarei, L. Puppi, *Scheda 79*, in *Tiziano. L'ultimo atto* cit., pp. 396-397.

¹⁹ H. Tietze, *Titian, la vita e la sua opera*, Wien 1936, Erica Tietze-Conrat, *Titian's workshop in his late years*, in "The Art Bulletin", 28, 1946, pp. 76-88.

²⁰ A. Gentili, *Tiziano e il non finito*, in "Venezia Cinquecento", II, 4, 1992, pp. 93-127.

²¹ Un ringraziamento particolare ad Augusto Gentili per averci fornito le radiografie.

²² Ovidio, *Metamorfosi*, VI, 382-400: punizione del satiro Marsia che suona la *harundo* inventata da Minerva; *Fasti*, VI, 699-708; Marsia suona la tibia longa, *Metamorfosi*, XI, 146-180; il dio Pan sfida Apollo alla presenza di Mida al suono di *harundine cerata* (*Metamorfosi*, XI, 154) e di *calamis agrestibus* (*Metamorfosi*, XI, 161).

²³ Igino, *Fabulae, Rex Midas*: "Midas rex Mygdonius filius Matris deae a Timolo arbiter sumptus eo tempore, quo Apollo cum Marsya vel Pane fistula certavit. Quod cum Timolus victoriam Apollini daret, Midas dixit Marsyae potius dandam. Tunc Apollo indignatus Midae dixit: 'Quale cor in iudicando habuisti, tales et auriculas habebis'. Quibus auditis effecit, ut asininas haberet aures. Eo tempore Liber pater cum exercitum in Indiam duceret Silenus aberravit, quem Midas hospitio liberaliter accepit atque ducem dedit, qui cum in comitatum Liberi deduceret. At Midae Liber pater ob beneficium deoptandi dedit potestatem, ut, quicquid vellet, peteret a se. A quo Midas petiit, ut, quicquid tetigisset, aurum fieret. Quod cum impetrasset et in regiam venisset, quicquid tetigerat, aurum fiebat. Cum iam fame cruciaretur, petit a Libero, ut sibi speciosum donum eriperet; quem Liber iussit in flumine Pactolo se abluere, cuius corpus aquam cum tetigisset, facta est colore aureo; quod flumen nunc Chrysorrhoas appellatur in Lydia".

Sempre Igino, *Fabulae, Marsyas*: "Minerva tibias dicitur prima ex osse cervino fecisse et ad epulum deorum cantatum venisse. Iuno et Venus cum eam iriderent, quod et caesia erat et buccas inflaret, foeda visa et in cantu irrita in Idam silvam ad fontem venit, ibique cantans in aqua se aspexit et vidit se merito irrisam; unde tibias ibi abiecit et imprecata est, ut, quisquis eas sustulisset, gravi afficeretur supplicio. Quas Marsyas Oeagri filius pastor unus et satyris invenit, quibus assidue commoletando sonum suaviorem in dies faciebat, adeo ut Apollinem ad citharae cantum in certamen provocaret. Quo ut Apollo venit, Musas iudices sumpserunt, et cum iam Marsyas inde victor discederet, Apollo citharam versabat idemque sonus erat; quod Marsya tibiis facere non potuit. Itaque Apollo victum Marsyan ad arborem religatum Scythae tradidit, qui cutem ei membratim separavit; reliquum corpus discipulo Olympo sepulturae tradidit, e cuius sanguine flumen Marsyas est appellatum".

²⁴ Cicerone parla della musica delle sfere celesti nel *Somnium Scipionis*, la parte conclusiva del *De Re Publica*, 51-54 d.C., che Dante accoglierà interpretandola come canto delle anime beate: "Quando la rota che tu sampiterni / desiderato, a sé mi fece atteso / con l'armonia che temperi e discerni" (*Paradiso*, I, 76).

²⁵ Nel XV secolo Marsilio Ficino nel *De vita triplici* riflette sulla malinconia che diventa una dimensione straordinaria, componente essenziale della vita umana, configurando un uomo che riflette su se stesso, sui propri valori ma anche sui propri limiti, conciliando il pensiero aristotelico con quello platonico del "divino furore" che consente all'anima di afferrare attraverso i sensi la bellezza e l'armonia. Saturno fonte dello stato malinconico della mente è anche per Ficino avvicinato a Mercurio, dio delle arti.

Apollo and Marsyas (The Flaying of Marsyas)

SERENA BACCAGLINI

All poetry is full of enigma.

Plato

Approaching a work as complex as *The Flaying of Marsyas* housed in the National Museum in Kroměříž is fascinating for the many incentives it gradually arouses and for the mysteries that every poetic work (as Plato well put it) contains within. Observing this work of art is not easy because of the cruelty it expresses: yet the subject has been very popular and has reaped great success from classical antiquity to the entire Renaissance period; it has also been depicted by the most renowned artists, with interpretations that change according to the cultural context in which they were born. Pico della Mirandola defined mythology as “poetic theology” underlining the moral teachings imparted through the stories handed down to us by these legends; and, as Democritus and especially Empedocles observed, “...for truth lies at the deep bottom of the well and falsehood is joined and woven with truth”; or, as Bacon¹ put it: “Ancient knowledge is shrouded by a veil of fantasy.”

Hence tracing back original allegorical narratives means bringing back to light forms of expression, fables, stories that ancient populations wanted to hand down to us and reveal the truth that was lying “at the deep bottom of the well.”

Therefore during the Renaissance mythology, through Latin and medieval texts, became one of the poignant themes of Western culture and was expressed through continuous interpretations and variations – contributing towards iconographic dissemination of classical mythology.

In particular, the legend of Apollo and Marsyas is an illuminating example of such opulence and stratification over the course of centuries.²

It was born from the legend surrounding the invention of the *aulos*, a wind instrument played by the goddess Minerva who discarded it once she realized the deformity it caused to her features. Marsyas collected it and created sounds that were

so harmonious as to induce him into challenging Apollo, the symbol of harmony and logos.³

Sources identify him as a Silenus, the mythological figure present in Dionysian rites; whereas Titian based the figure on Ovid’s *Metamorphoses*⁴ and represented him as a satyr, half man and half goat, who participated in the Dionysian courts that the god Pan also belonged to.

Apollo resorted to deceit and won the competition against the unlucky satyr who was sentenced to be skinned alive.

The blood that flowed abundantly from Marsyas, some say together with the tears shed by his friends, softened and dug into the ground; this ended up creating a river that took his name, mentioned in several classical sources.⁵

There have been countless interpretations of this myth

Ovid’s *Metamorphoses* (the foundation for all Western mythology) was the basic text for the dissemination, literary and artistic interpretations of the myth.

Sculptural groups present in Pergamon, which have gone lost, inspired Hellenistic and Roman artistic versions of the myth: along with Apollo and Marsyas, they depicted a judge and a muse in the act of admiring the god Apollo. All that remain are fragments from the Roman sarcophagi, which inspired the image of Marsyas hanging by his wrists from a tree.

Well-known are the 22 sarcophagi representing the legend of Apollo and Marsyas often depicting the figure of a kneeling Scythian, the Muses, Minerva, Cybele and Dionysus in an attempt to describe the entire myth in all of its completeness.⁶

The image of the satyr with his wrists bound to a tree trunk is perhaps the most popular one; it has been depicted on reliefs, fresco wall decorations and gemstones. They are distinguished by a white Marsyas, before being subjected to torture, expressing terror and pain; and by a red version, for the “pavonazetto” marble used in expressing the state of Marsyas when flayed.

In the gemstones of Roman origin, Marsyas often appears seated on a rock; in the gemstone from the Museo Archeologico



45

Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1486/1488 - Venezia 1576)

APOLLO E MARSIA (LO SCORTICAMENTO DI MARSIA) /

APOLLO AND MARSYAS (THE FLAYING OF MARSYAS) riproduzione

particolare / detail

riproduzione fotografica / photo reproduction, 212 x 207 cm

Kroměříž, Museo Nazionale / National Museum

in Naples, it appears in the same position as the Belvedere Torso, before his punishment, with his pupil Olympus interceding for his teacher.

The first contact with the myth in 1400 took place through the gemstones of Augustan Age, while Renaissance drawings demonstrated that at least four of the various Roman sarcophagi depicting Marsyas were known of during the mid-1500s. In 1564 Cardinal Ferdinando de' Medici purchased a statue of Marsyas, which now hangs in the Uffizi collection.

Vasari wrote that Cosimo the Elder commissioned Donatello for the restoration of an ancient statue of Marsyas in white marble, which was subsequently placed to the left of the portal in the Palazzo Medici gardens that lead to via de' Ginori. Lorenzo flanked his grandfather's statue with a red Marsyas to the right-hand side of the same portal; it was a place of transit well suited to the two works recalling the death of the satyr that, according to Neo-Platonic teachings, indicated liberation of the soul from the body. In some of his sonnets, Michelangelo himself underlined that being deprived of one's skin meant freeing oneself from corporeal materialism; some interpretations suggest that Michelangelo's *Prisoners* created for the tomb of Pope Julius II were inspired by the statues of Marsyas belonging to the Medici family.

The important convergence of themes was detected by Lionello Puppi⁷ in the works by Titian (*The Flaying of Marsyas*) housed in Kromčříž and by Michelangelo (*The Florence Pietà*) preserved in the Museo dell'Opera del Duomo in Florence. Both were created towards the end of the artists' lives; in the first one Titian depicted himself in the guise of Midas, whereas Michelangelo portrayed himself as Nicodemus and they highlighted "hence one and the other, as the spectators of a death event."⁸ It would be worthwhile recalling Michelangelo's previous impressive self-portrait in the garb of St Bartholomew in *The Last Judgment* preserved in the Sistine Chapel, leading us to the subject of atonement.

As Lionello Puppi⁹ wrote with extraordinary effectiveness: "Actually those portraits, within their narrative contexts, represent awareness of the condition as an artist who, in the total and unconditional dedication to his work, encountered the only salvation by then allowed to him: therefore they both contain the value of an omen expressed in metaphor – where Michelangelo and Titian both meet – regarding the new fate of modern art."

Between 1509 and 1510, Baldassarre Peruzzi painted the frescoes in the Stanza del Fregio inside the villa belonging to Agostino Chigi; gaining his inspiration from Ovid, he dealt with ancient mythology apparently without a precise overall

allegorical programme. Marsyas, similarly to illustrations on sarcophagi, is tied to a tree trunk in profile and without the features of a satyr. Apollo, with his leg leaning against a rock, is probably about to command a Scythian into inflicting punishment. Two men are discussing while Olympus, behind a tree, is pensively observing the scene while holding his head with his left hand. Bacchus is on the sarcophagi as he watches the satyr's execution, therefore the other two figures probably represent Bacchus and Cupid as they helplessly look upon the cruel torture.

The Myth in Raphael, Giulio Romano and Titian

In the Room of the Segnatura in the Vatican, Raphael returned to the myth of Apollo and Marsyas in a work that is a wonderful summary of reminiscences deriving from classicism and stands as a link between the episode of the Disputation and that of Parnassus, summarizing two different moments in one single scene: the coronation of Apollo and the punishment of Marsyas.

The satyr with pointed ears brings to mind ancient statuary art, particularly the white Marsyas, as the young man in the centre who is crowning Apollo: these taut and muscular bodies have aroused doubts in some scholars as to whether they were by hand of Raphael or not.¹⁰ The man holding a knife alongside Marsyas can be identified as the Scythian, often present in Roman art; whereas some scholars identify the other man, caught in the act of crowning Apollo victorious in the musical contest, as Bacchus.¹¹

The scene is reminiscent of precise symbolic meaning, one that can be interpreted in a neo-Platonic key, also found in some excerpts from Dante (*Paradiso*, I, 19–21): the victory of celestial harmony on earthly passions and hence liberation of the soul which, once redeemed, will be purified and admitted to the presence of God.

The fundamental theme is therefore harmony within a framework of glorification of the Pope who commissioned the work, namely Pope Julius II, whose Della Rovere coat-of-arms is blatantly visible.

Therefore the Pope represented as Apollo, with the legend standing between Poetry and Theology.

Giulio Romano was acquainted with the frescoes in the Room of the Segnatura and in the Farnesina; perhaps he was also acquainted with classical models yet his creations distanced themselves from tradition, evidently because they had to communicate a different message. The frescoes inside Palazzo Te in Mantua have not been well preserved,

but we still have some drawings including the judgment of Midas, today at the Louvre, that help us in understanding his works. Giulio Romano introduced the image of Midas that was missing in Raphael's depictions for the Pope and Baldassarre Peruzzi's for Alessandro Chigi, the sovereign whose judgment contributed towards the conviction of Marsyas. One of Giulio Romano's inventions, like that of hanging Marsyas upside-down and adding a shepherd about to castrate the poor satyr with the knife he is holding in his hand, also distancing himself from Ovid's text (that only spoke of the body being skinned) and from any other ancient source or depiction.

Giulio Romano perhaps wanted to tell us how a king could be mistaken when acting as a judge in an artistic competition and perhaps wanted to hint at the arbitration of sovereigns that artists were often subjected to. Probably Titian had kept Giulio Romano's drawing¹² – preparatory to the frescoes in the Room of the Metamorphosis in Mantua (1527) of which the exhibition displays an accurate reproduction (pl. 42) – in re-interpreting this particular myth but in large format (most probably during the 1570s).

The painting *The Flaying of Marsyas* from Kroměříž, of which the exhibition unfortunately only possesses a photographic reproduction (pl. 44–45), is an unfinished artwork; it was subjected to initial restoration between 1960 and 1968 confirming authenticity of the signature “TITIANUS” and eliminating non-authentic retouching; subsequently in 1991 a second stage of diagnostic tests was run, using new technologies envisaging IR infrared reflectography comparing the painting with other works by Titian. Therefore the radiographs highlighted the painting as Titian has left it.

A second restoration stage took place in 1995–1996 and confirmed the Maestro's second thoughts as at the end of his life he most probably kept the canvas (jealously all to himself) in his workshop until his death, since there seems to be no trace of eventual clients.¹³

The painting arrived in Olomuc (today in the Czech Republic) in 1673, accompanied by a contract attesting to the purchase by Karl II of Lichtenstein, who also commissioned the construction of the Kroměříž Archbishop's Palace to the Italian architects Tencalla and Lucchese.

The Marsyas created by Titian was painted frontally, hanging by his feet and his arms hanging down to the ground; whereas Apollo is kneeling on the ground, framed from behind as he carefully watches an operation that is nearly surgical in nature. Most certainly reactions to the terrible ordeal suffered by Marcantonio Bragadin “planted their disquieting

roots within the imagination of the elderly artist”¹⁴ and the tragic death of the Venetian commander had to be commemorated by resorting to the myth. Hence Titian resumed the iconography of Giulio Romano in the aforesaid fresco, while blending together two distinct stories by Ovid: the challenge between the satyr Marsyas and his flute donated by Athena, and Apollo with a lyre that ends with the victory of the god and subsequent skinning of the satyr (*Metamorphoses*, VI, 382–400); and the other musical competition between Apollo and Pan (*Metamorphoses*, II, 147–180) with King Midas acting as arbitrator. Of the many representations of Ovid's two myths, Puppi and Falomir underline that Titian “is the only artist who asserts this with life-size figures.”¹⁵

Moreover we cannot help but recall his knowledge of dissection techniques and the 16th-century books on human anatomy by Andrea Vesalio entitled *De humani corporis fabrica*, published in 1543 with illustrations by the Maestro's pupils and most certainly even with his own contributions.¹⁶

As with Leonardo, it was common for artists to attend places that were dedicated to dissection, where they could learn everything about human anatomy and therefore flayed bodies could exhibit details of their muscle structure. The work lingers over details that arouse a sense of horror: the Phrygian stripping part of the legs, the dog in the forefront licking the blood that is flowing from the poor satyr's wounds, the features of Marsyas devastated by the torment (nearly surgical in nature) that is being carefully observed by the god Apollo. Hence a sense of repugnance but also offering some food for thought: King Midas with a pensive expression is Titian himself who, with his sad and thoughtful face and melancholic attitude, wants to tell us that “the artist, although being of the highest – like Midas, but metaphorically, as Titian himself – is not able to intervene on the ugliness and the cruelty that the world proposes to him. He is defeated and remains motionless while observing,” as effectively affirmed by Olivato.¹⁷

And again, to use the evocative words of Lionello Puppi: “Titian depicts himself as a pensive King Midas with donkey ears, viewing the massacre perpetrated by Apollo on the satyr's body as he dared challenge the god on the ground of those absolute and perfect values of Beauty which – and the catastrophe of the Renaissance would go on to blatantly attest it – are denied to humans.”

Palma the Younger subsequently finished the work, distancing himself from Titian's concept and from his project.

There is a second version of *The Flaying of Marsyas*¹⁸ confirmed in Venice within the inventory of post-mortem properties

belonging to the painter and collector Michele Pietra. It subsequently appeared in Modena during the second half of the 1700s¹⁹ and now belongs to a private Italian collection and is exhibited in the display (pl. 43) for the confrontation with the Kroměříž canvas.

Research we have conducted in Prague produced an extremely precise copy dated 1953, created by the painter R. Puiec as a document of the status quo of the painting itself prior to restoration works: this discovery, in the absence of the Kroměříž painting, has allowed us to conduct a detailed comparison between the two works.

Gentili²⁰ recognized the Venetian painting as being a copy produced by Titian's workshop, but prior to modifications made by Palma the Younger "of remarkable cultural inadequacies only attentive towards the demands of the market," eliminating "the bearer of the ancient lyre" visible in the X-ray²¹ and introducing the young satyr with the dog. Therefore it is a copy of the original version from Kroměříž.

The debate that has arisen amongst scholars regarding the relation between the two paintings is an extremely articulate and lively one; but we believe, in light of the comparison between the two artworks, that it can be confirmed that the Venetian painting is the one registered in 1656 by Pietra. It is a workshop work but one that reveals the hand of the Maestro for the "use of excellent materials and moments of unquestionable quality" – such as King Midas who Titian portrayed with his own features. The work cannot be considered a copy, considering the corrections and modifications made to the underlying drawing that were revealed by diagnostic testing.

This Venetian work of art therefore is proof of Titian's version prior to Palma's intervention; the hypothesis that the work may have been established for Binche Castle and commissioned by Mary of Hungary for one of her political programmes (that speaks of punishing those who rebel against authorities) could be a valid one.

Titian referred to his mythological works using the term "poesie," claiming the values that derived from humanistic culture but at the same time distancing himself from the Platonic theory according to which the relation between gods and men was a source of elevation and refinement; while, on the other hand, the artist suggested that it could lead to ruin and devastation. Hence different levels of interpretation do exist for the same artwork, capable of enthraling the most erudite of viewers with fascinating allegorical meanings.

There exists extensive literature regarding the sources that inspired Titian for his *Flaying of Marsyas* and which parts of Ovid's²² works he made reference to.

An important source might be Iginio,²³ the only one who maintains that Midas was present at the flaying of Marsyas, that Apollo entrusted to a Scythian (a detail never mentioned by Ovid); moreover, Iginio asserts that a river was born from the tears of Marsyas and not from the tears of satyrs who mourned the death of Marsyas – a theory supported by all the other sources.

Pan might be the mocking figure advancing with a bucket in hand. From the blend that Titian made of all these sources, there emerges a strong allegorical meaning of this competition, between balanced reasoning and instinctive passion, between harmony and disorder, between the Apollonian music of the lyre and the Dionysian music of the flute.

With reference to the musical instruments, here we find the seven-stringed *lira da braccio* played by the figure on the left (perhaps Orpheus, the son of Apollo) and the seven-reed syrinx²⁴ hanging from a tree, but not a flute.

Seven are the planets that produce the music of heavenly bodies in the universe – the perfect number according to Pythagoras, the sum of even and odd numbers and for this reason assuming divine significance.

Therefore in this extraordinary work of art Titian manages to narrate all the aspects of the myth by portraying himself as King Midas who, with a crown on his head, sadly meditates the suffering of man and mortality; but also the myth and the expressive power of painting, perhaps also pondering the end of an era that was slowly disintegrating just like his painting. Aristotle asserted that: "All extraordinary men distinguished in philosophy, politics, poetry and the arts are evidently melancholic,"²⁵ thereby also underlining a fruitful relation between melancholy and talent, melancholy and genius.

Everything in this work, beyond the complexity of the myth, is fascinating: the intensity of the figures as they approach the front of the painting, Titian's "vibrant" brushstroke, the energy of his touch that was as "violent" as the scene he described.

Therefore Titian, during the final part of his life, continues to arouse wonder through deep and different levels of discussion; they make us feel that the place depicting poor Marsyas being subjected to that cruel punishment is in parallel with a pictorial fabric that seems to have been dismembered; one with its colour dissolved into fragments – a technical device that seems to strengthen the meaning itself of the painting,

achieved by the great artist thanks to his continuous experiments and innovations.

Titian as an artist who always surprises us for his relentless and never-ending pursuit, where colour becomes the absolute protagonist, at times spread over the canvas with a spatula, at others using his fingers; making it difficult to believe that the man who described those scenes was living

the final years of his life, a man unable to paint because of his trembling hands...

Hence a great old man whose art was able to defeat old age; and although the commissions were few, he nonetheless produced art for himself, translating his reflections, his melancholy into a strong and innovative kind of painting that must be recognized with a particular kind of grandeur.

¹ F. Bacone, *Sapienza degli antichi*, edited by Michele Marchetto, Milan 2000, pp. 43–44.

² Of the vast bibliography on this painting, see at least: J. Neumann, *Le Titien : Marsyas écorché vif*, Prague 1962; A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano: mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milan 1980, pp. 147–158; P. Rossi, *La punizione di Marsia*, in *Tiziano*, exhibition catalogue, Venice 1990, pp. 370–372; P.P. Fehl, *The Punishment of Marsyas*, in *Decorum and Wit: The Poetry of Venetian Painting*, Vienna 1992, pp. 130–149; D. Bohde, “Skin and Search of Interior [...]” in *Bodily Extremities. Preoccupations with the Human Body in the Early Modern European Culture*, Aldershot 2003; T. Puttfarcken, *Titian and the Tragic Painting*, London-New Haven 2005, pp. 189–196; A. Foscari, “Tra Giulio Romano e Tiziano. Il duplice supplizio di Marsia e altre metamorfosi,” in *Tiziano. L'ultimo atto*, exhibition catalogue, Milan 2007, pp. 129–134.

³ H. A. Weis, *The Hanging Marsyas: the Origin of the History of a Statue*, Bryn Mawr College, Ph.D. Dissertation, 1977. Two statues of Myron (gone lost) depict Athena as she discards the flute and Marsyas collecting it (of which copies exist) that represent this initial stage of the myth.

⁴ Ovid, *Metamorphoses* (VI, 85–91).

⁵ Xenophon's *Anabasis* mentions the river Marsyas that flows into the Maeander and is 25 feet deep.

⁶ Weis, *The Hanging Marsyas*, op. cit., regarding iconography from classical antiquity to the Renaissance.

⁷ L. Puppi, “Michelangelo e Tiziano,” in *Tiziano, nel quarto centenario della sua morte, 1576–1976*, pp. 160–169, Venice 1977.

⁸ *Ibidem*, p. 170.

⁹ *Ibidem*, pp. 169–170.

¹⁰ H. A. Wyss, *The Myth of Apollo and Marsyas in the Art of Italian Renaissance. An Inquiry into the Meaning of Images*, University of Daleware Press, Newark and London 1996, to this extent, believes that the young man facing the opposite direction might be the work of one of Raphael's pupils.

¹¹ Wyss, *The Myth of Apollo and Marsyas*, op. cit., accosts this figure to Bacchus, often depicted in Roman sarcophagi.

¹² Paris, Musée du Louvre, Department of Graphic Arts.

¹³ Panofsky (*Problems in Titian, Mostly Iconographic*, London 1969, p. 171, note 95) voiced his doubts regarding the authenticity of this work, while in 1909 Von Frimmel (*Der Anonimo Morelliano*, Vienna 1929, p. 144) declared that the work was authentic.

¹⁴ S. J. Freedberg, “Il musicista punito. Il supplizio di Marsia,” in *2FMR2*, 1986, no. 45, pp. 140–152.

¹⁵ M. Falomir, exhibition catalogue, *Tiziano*, Museo Nacional del Prado, Madrid 2003, p. 292.

¹⁶ L. Puppi, *Lo splendore dei supplizi. Liturgia delle esecuzioni capitali e iconografia del martirio nell'arte europea dal XII al XIX secolo*, Milan 1990.

¹⁷ L. Olivato, “Le lacrime di Marsia,” in *Sotto la superficie visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei*, edited by M. Nezzo, G. Tomasella, Treviso 2013, pp. 321–333.

¹⁸ J. Neumann, *Le Titien : Marsyas écorché vif*, op. cit., and F. Foscari, L. Puppi, “Scheda 79,” in *Tiziano. L'ultimo atto*, op. cit., pp. 396–397.

¹⁹ H. Tietze, *Titian, la vita e la sua opera*, Wien 1936, and Erica Tietze-Conrat, “Titian's Workshop in his Late Years,” in *The Art Bulletin*, 28, pp. 76–88.

²⁰ A. Gentili, “Tiziano e il non finito,” in *Venezia Cinquecento*, II, 4, 1992, pp. 93–127.

²¹ Sincere thanks to Augusto Gentili for having provided us with the X-rays.

²² Ovid, *Metamorphoses*, VI, 382–400: punishment of the satyr Marsyas playing the *harundo* invented by Minerva; *Fasti*, VI, 699–708; Marsyas plays the *tibia longa* pipe. *Metamorphoses*, XI, 146–80; the god Pan challenges Apollo in the presence of Midas, to the sound of *harundine cerata* and *calamis agrestibus* (*Metamorfosi*, XI, 161).

²³ Igino, *Fabulae, Rex Midas*: “Midas rex Mygdonius filius Matris deae a Timolo arboriter sumptus eo tempore, quo Apollo cum Marsya vel Pane fistula certavit. Quod cum Timolus victoriam Apollini daret, Midas dixit Marsyae potius dandam. Tunc Apollo indignatus Midae dixit: ‘Quale cor in iudicando habuisti, tales et auriculas habebis.’ Quibus auditis effecit, ut asininas haberet aures. Eo tempore Liber pater cum exercitum in Indiam duceret Silenus aberravit, quem Midas hospitio liberaliter accepit atque ducem dedit, qui eum in comitatum Liberi deduceret. At Midae Liber pater ob beneficium deoptandi dedit potestatem, ut, quicquid vellet, peteret a se. A quo Midas petiit, ut, quicquid tetigisset, aurum fieret. Quod cum impetrasset et in regiam venisset, quicquid tetigerat, aurum fiebat. Cum iam fame cruciaretur, petit a Libero, ut sibi speciosum donum eriperet; quem Liber iussit in flumine Pactolo se abluere, cuius corpus aquam cum tetigisset, facta est colore aureo; quod flumen nunc Chrysorrhoas appellatur in Lydia.”

Igino again, *Fabulae, Marsyas*: “Minerva tibias dicitur prima ex osse cervino fecisse et ad epulum deorum cantatum venisse. Iuno et Venus cum eam iriderent, quod et caesia erat et buccas inflaret, foeda visa et in cantu irrisa in Idam silvam ad fontem venit, ibique cantans in aqua se aspexit et vidit se merito irrisam; unde tibias ibi abiecit et imprecata est, ut, quisquis eas sustulisset, gravi afficeretur supplicio. Quas Marsyas Oeagri filius pastor unus e satyris invenit, quibus assidue commoletando sonum suaviorem in dies faciebat, adeo ut Apollinem ad citharae cantum in certamen provocaret. Quo ut Apollo venit, Musas iudices sumpserunt, et cum iam Marsyas inde victor discederet, Apollo citharam versabat idemque sonus erat; quod Marsya tibiis facere non potuit. Itaque Apollo victum Marsyan ad arborem religatum Scythae tradidit, qui cutem ei membratim separavit; reliquum corpus discipulo Olympo sepulturae tradidit, e cuius sanguine flumen Marsyas est appellatum.”

²⁴ Cicero spoke of “musica delle sfere celesti” in his *Somnium Scipionis*, the final part of *De Re Publica*, 51–54 A.D. which Dante would interpret as the song of the blessed souls: “Quando la rota che tu sempiterni / desiderato, a sé mi fece atteso / con l'armonia che temperi e discerni” (*Paradiso*, I, 76).

²⁵ During the 15th century, Marsilio Ficino in *De vita triplici* reflected upon melancholy as being an extraordinary dimension, an essential component of human life, in the form of a man reflecting upon himself, on his own values but even on his own limits, reconciling Aristotle's thoughts with Plato's regarding the “divine fury” allowing the soul to grasp beauty and harmony through one's senses. Ficino also accosts Saturn as source of the melancholic state of the mind to Mercury, god of the arts.



Tiziano e la collezione di Rodolfo II

BARBORA PŮTOVÁ

Esposizione

L'opera del pittore rinascimentale italiano Tiziano è conosciuta dal pubblico ceco soprattutto in quanto ben presente nelle collezioni dell'imperatore romano e re boemo Rodolfo II, rappresentata parzialmente anche in collezioni private, nelle quali si trovavano sia opere originali di Tiziano sia quadri attribuiti alla sua scuola e varianti o copie dei suoi lavori.

In seguito alla morte del sovrano, però, la maggior parte delle tele ha lasciato la terra di Boemia, diventando parte di collezioni imperiali, nobiliari, ecclesiastiche e borghesi. Qui alcune delle opere di Tiziano sono rimaste; altre, nel corso del tempo, hanno cambiato diverse volte proprietà, per poi diventare nucleo fondante di collezioni di pinacoteche e musei.

Spesso è impossibile, a causa delle numerose variazioni e diverse repliche di una tela, stabilire in modo verosimile il processo di acquisizione e la storia. Già nella bottega di Tiziano sorgevano varie versioni e copie di composizioni di quadri già esistenti. Tra il XVI e il XVIII secolo, a causa dell'interesse per l'opera di Tiziano, furono prodotte molte repliche dei suoi quadri o di quelli composti dai suoi discepoli e da lui ispirati. L'originaria collezione di Rodolfo fu arricchita di originali di Tiziano e di copie, in particolare al momento del suo rinnovo e nel periodo della nascita della nuova pinacoteca del castello di Praga, nella seconda metà del XVII secolo. Questa intensa circolazione delle opere di Tiziano nella pinacoteca di Praga viene però terminata in modo definitivo nel XVIII secolo. Una sua traccia è quella testimoniata dal quadro a olio di Tiziano *Giovane donna allo specchio* (ca. 1517).

La presenza dell'opera di Tiziano nella collezione di Rodolfo II

La passione per l'arte di Rodolfo era dovuto agli interessi dei suoi antenati e all'educazione ricevuta. Considerando che il padre, l'imperatore Massimiliano II, era un mecenate. Un altro esempio di collezionista fu per Rodolfo lo zio, il re spagnolo Filippo II, presso la cui corte di Madrid fu educato. In Spagna Rodolfo ebbe dunque modo di conoscere le collezioni di quel

re, nelle quali è evidente l'influenza della pittura dei maestri italiani, e soprattutto delle opere di Tiziano.

Praga sotto il governo di Rodolfo II può essere vista come un secondo Parnaso, dato il profondo interesse dell'imperatore per i dipinti di Tiziano, soprattutto per le opere allegoriche e mitologiche di carattere erotico o spirituale. Oltre ai quadri manieristici dei suoi artisti di corte, collezionò anche tele dei più celebri maestri, tra cui Jan van Eyck, Raffaele Santi, Leonardo da Vinci, Correggio, Parmigianino, Tintoretto ma soprattutto appunto Tiziano¹. Le sue ambizioni di collezionista si riflettevano nelle numerose raccolte di artefatti artistici e opere d'arte presenti negli spazi privati del castello di Praga. La composizione delle collezioni praguesi di Rodolfo II – le Wunderkammer e le pinacoteche – rispecchiava insomma gli interessi personali dell'imperatore e l'attività di acquisizione di agenti delegati e specializzati che comperavano in modo programmatico per le collezioni di Rodolfo nuove opere e vari artefatti artistici. Il loro compito non era solo quello di arricchire la collezione esistente, ma anche quello di utilizzare l'arte come strumento di rappresentanza dello Stato². È possibile ricostruire approssimativamente la collezione di opere d'arte di Rodolfo II in base ad alcuni inventari. Nel corso della guerra dei Trent'anni essa fu irrimediabilmente danneggiata poiché diventò parte del bottino di guerra degli svedesi; nel territorio ceco ne rimase solo qualche traccia³. È per questo motivo che non poté diventare il nucleo di un futuro museo o pinacoteca, come avviene invece nel caso delle Wunderkammer dello zio di Rodolfo, l'arciduca Ferdinando II, nel castello di Ambras, presso Innsbruck⁴.

Furono Hans Karl König e Ottavio Miseroni a stendere l'elenco delle collezioni di Rodolfo nel 1615 in un inventario⁵ che descrive completamente la Wunderkammer, la pinacoteca, l'arredamento delle sale e della pinacoteca dell'appartamento imperiale. Nel periodo di Rodolfo II la pinacoteca comprendeva 949 quadri⁶ e, tra questi, nell'inventario sono riportate undici tele originali di Tiziano e quattro copie. L'inventario non comprende comunque tutte le opere d'arte poiché, in seguito alla morte di Rodolfo, nel 1612, l'imperatore Mattia d'Asburgo portò parte della collezione a Vienna. Il trasferimento degli

artefatti artistici a Vienna continuò sotto il governo di Ferdinando III e nel 1623 alcuni quadri furono addirittura venduti. Nel 1631, nel tentativo di salvaguardare i tesori del castello di Praga dall'invasione sassone, Hans Karl König portò a Vienna altre opere d'arte. La Cancelleria boema dovette comunque dare l'assenso al trasferimento e per questo motivo alcune opere furono poi riportate a Praga. Nel 1647 fu realizzato un nuovo inventario, dove però non apparivano i dati sugli autori⁷. In seguito all'invasione svedese nel 1648 rimasero nel castello di Praga soprattutto artefatti danneggiati e solo alcuni di questi sfuggirono all'attenzione dei saccheggiatori. Gli svedesi redassero un inventario per la regina Cristina I di Svezia, portando poi il bottino di guerra a Wismar e successivamente a Stoccolma. In seguito all'abdicazione, la regina di Svezia vendette parte della collezione ad Anversa e con la rimanente settantina di quadri si stabilì a Roma. Le tele rimaste in Svezia bruciarono nell'incendio del castello reale nel 1697, mentre a Roma la regina incrementò la collezione con l'acquisto di altre opere. Alla sua morte la collezione venne acquisita dal cardinale Decio Azzolini (1623-1689), che la vendette a Livio Odescalchi (1652-1713)⁸. Il suo erede, il principe Baldassarre Odescalchi, la cedette infine nel 1721 a Filippo II, duca di Orléans (1674-1723), e importante è l'inventario realizzato nel 1721, che riporta le 252 opere che Filippo II si fece portare al Palazzo Reale di Parigi⁹.

Tra il 1655 del 1656 avvenne il restauro e la fondazione di una nuova pinacoteca al castello di Praga. Esiste una documentazione sul restauro di 87 tele danneggiate risalente già al 1663. La pinacoteca fu arricchita dagli acquisti dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo d'Asburgo (1614-1662) effettuati per il fratello Ferdinando III di Asburgo per la collezione di Praga. Durante i dieci anni di incarico nei Paesi Bassi spagnoli acquisì una ricca collezione partecipando alle aste delle collezioni dei Lord e di re Carlo I in Inghilterra e arricchendo la pinacoteca soprattutto con l'acquisto della collezione del Buckingham ad Anversa nel 1648. La pinacoteca avrebbe dovuto continuare nella missione e tradizione iniziata prima dell'invasione delle armate svedesi.

Un altro inventario della pinacoteca del castello di Praga risale al 1685¹⁰ ma in esso le opere non sono classificate in base alla scuola o al genere. Oltre alla collezione del Buckingham ne facevano parte quadri provenienti da altre collezioni e da altre fonti sicché all'epoca in Praga si trovavano 551 tele¹¹.

L'importanza di questa collezione viene testimoniata dalla lettera inviata dal medico e numismatico francese Charles Patin (1633-1693) nel 1673 al duca Anton Ulrich da Braunschweig. "Senza esagerare la collezione ha i più bei quadri del mondo:

hanno qui cinquanta Tiziano"¹², afferma, anche se è possibile ritenere che abbia utilizzato il nome di Tiziano generalizzando, come sinonimo per tele veneziane presenti nella collezione. Un'altra testimonianza è data dalla lettera del 1688 scritta dall'architetto svedese Nicodemus Tessin il giovane (1654-1728), il quale fu colpito soprattutto dalla pinacoteca, in cui così descrisse l'opera di Tiziano (che nel diario citerà ben 28 volte): "In un grande salone ci sono 100 pezzi; tra questi, sul camino, se ne trova uno molto grande di Tiziano, rappresentante l'*Ecce homo*, con molte figure quasi a dimensione naturale, che era stato pagato 3300 monete d'oro e che è eccezionalmente bello [...] È di Tiziano anche il quadro di Cristo con entrambi i martiri a Emmaus, che è molto bello, ma del quale ritengo che l'originale appartenga al re francese"¹³. Tessin dimostra un ottimo senso di osservazione, poiché il quadro praghese era solamente una copia dell'originale del Louvre.

Un altro inventario porta la data del 1718: si tratta però di una copia poco corretta dell'inventario dell'anno 1685.

Carlo VI portò con sé, durante il suo regno, alcuni quadri a Vienna e il primo trasporto fu effettuato nell'anno 1721¹⁴. Un secondo trasferimento lo seguì nel 1723, mantenendo nel castello di Praga una raccolta di quadri di Tiziano comprendente *Ecce Homo*, *Danae*, *La deposizione nel sepolcro* e il *Ritratto di Carlo V*¹⁵. Un nuovo inventario fu realizzato nel 1737.

Durante il regno di Maria Teresa molte opere furono vendute alla galleria che stava nascendo a Dresda, mentre altre perdite avvennero nel corso della guerra dei sette anni, tra il 1756 e il 1763, così che nell'inventario di quest'ultimo anno sono riportate solo 240 opere delle 573 originarie¹⁶, mentre a partire dalla seconda metà del XVIII secolo sono evidenziati continui trasferimenti di opere a Vienna. Tale condizione è descritta dall'elenco che fu ordinato per decreto nel 1781. Nel 1782 infine si tenne anche l'asta di Giuseppe II, nel corso della quale i prezzi delle opere non corrisposero al loro reale valore artistico e fu venduto, a prezzi ridicoli, praticamente tutto ciò che restava nel Castello di Praga delle collezioni di Rodolfo II¹⁷.

Riflessione sull'opera di Tiziano nella Boemia del XX secolo

La riflessione sull'opera di Tiziano, nel corso del XX secolo, in ambiente ceco è avvenuta solo in modo graduale nell'ambito di mostre o di singole pubblicazioni. Particolare attenzione all'arte di Tiziano nell'epoca di Rodolfo II viene data solo a partire dall'inizio del XX secolo. Nel 1904 la sua opera fu presentata nella mostra *L'arte a Praga all'epoca di Rodolfo II* attraverso le incisioni realizzate dal grafico Aegidius Sadeler all'epoca di Rodolfo II¹⁸. L'opera di Tiziano acqui-

sisce uno spazio più importante nell'ambito della mostra *Le collezioni di Rodolfo II* del 1937, dove risultava rappresentata da nove tele, tra le quali, per esempio, gli oli *Danae*, *Venere ed Adone* o la *Giovane donna con cesto*¹⁹. In occasione del 400° anniversario della morte del Maestro si tenne nel castelletto estivo reale la mostra *In onore di Tiziano*, a cavallo tra il 1976 e il 1977, incentrata soprattutto sul quadro a olio *Apollo e Marsia*²⁰. La produzione di Tiziano è seguita costantemente nell'ambiente ceco non soltanto grazie alle mostre, ma, come testimoniano i resoconti dei restauri, anche sulla base delle ricerche e degli studi scientifici. Non si tratta comunque di una valutazione complessiva; la mostra *Tiziano, Vanitas. Il poeta dell'immagine e l'ombra della bellezza* nella scuderia imperiale rappresenta quindi la prima presentazione complessiva dell'opera di Tiziano in ambiente ceco.

L'opera di Tiziano in rapporto alla collezione di Rodolfo II: i segreti delle acquisizioni

Nelle collezioni di Rodolfo II la maggior parte delle opere proviene da musei esteri o collezioni private. Faceva parte dell'estesa collezione di Rodolfo anche il quadro *Giovane donna allo specchio* (1517), riportato nell'inventario dell'anno 1685 come originale di Tiziano. La stessa attribuzione si ritroverà anche negli anni 1718 e 1737, mentre nel 1781 lo stesso dipinto è descritto come opera anonima. Negli anni 1832 e 1838 la tela è poi attribuita al figlio di Tiziano, Orazio (ca. 1528-1576)²¹. Nel 1860 questa opinione viene ripresa in considerazione e l'opera torna a essere attribuita a un maestro sconosciuto, ispirato alla tela di Tiziano *Giovane donna allo specchio* (ca. 1518) del Louvre.

Quest'opera, originariamente presente nella collezione della famiglia dei Gonzaga a Mantova, fu acquisita nel 1627 del re inglese Carlo I Stuart (1600-1649). Nel 1671 giunse alla collezione del re francese Ludovico XIV (1638-1715), per poi diventare, nel 1792, parte delle collezioni del Louvre. L'olio praghese *Giovane donna allo specchio* proveniente, secondo alcuni studiosi, dalla collezione di Rodolfo nell'inventario degli anni 1880-1944 è esplicitamente descritto come copia del precedente, mentre nel 1910 rimaneva ancora opera anonima. La paternità di Tiziano è riportata con certezza solo a partire dalla seconda metà del XX secolo²². Ulteriori variazioni di questo olio sono attribuibili alla sua bottega. Oltre alla tela del Louvre di Parigi si tratta anche del quadro *Giovane donna allo specchio* presente nel Museu Nacional d'Art de Catalunya a Barcellona (dopo il 1518) e nella National Gallery of Art a Washington (ca. 1555)²³.

Elementi unificanti di questi quadri non sono solo l'autore, Tiziano o la sua bottega, ma anche la storia della loro acquisizione. Alcuni quadri si potevano trovare nello stesso periodo nella medesima collezione, soprattutto a Vienna, Stoccolma, Bruxelles o Parigi. In seguito, la maggior parte di queste opere costituì il nucleo attorno al quale furono fondati questi musei esteri. È il caso dell'olio *Salomè con la testa di Giovanni Battista* (ca. 1515), che originariamente si trovava nella collezione della famiglia Salviati, poi della regina Cristina I di Svezia e quindi riportato nell'inventario di Livio Odescalchi (1652-1713). Dal 1794 fa parte della Galleria Doria Pamphilj a Roma²⁴.

Altre tele di Tiziano evidenziate negli inventari Odescalchi hanno avuto simili storie, per esempio *Venere e il suonatore di liuto* (ca. 1565, Fitzwilliam Museum, Cambridge)²⁵, *Venere ed Adone* (ca. 1550, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma)²⁶ o *Laura Dianti* (ca. 1523-1525, Stiftung Heinz Kisters, Kreuzlingen)²⁷: tutte opere che appartennero alla collezione originaria di Rodolfo poiché sono riportate esplicitamente nell'inventario dell'anno 1621²⁸. Si possono trovare dei parallelismi nei registri di acquisizione della tela di Tiziano *Flora* (1515-1517) che, dapprima, si trovò nella collezione di Alfonso Lopez, l'ambasciatore spagnolo ad Amsterdam, ma nel 1641 l'acquistò l'Arciduca austriaco Leopoldo Guglielmo d'Asburgo²⁹. Non era destinata alla collezione praghese, come invece la tela *Ecce Homo* (1543), ma diventò parte della sua collezione di Bruxelles³⁰. Nella prima metà del XVIII secolo *Flora* raggiunse Vienna. Qui rimase fino al 1793, quando fu oggetto di scambio tra la Galleria degli Uffizi di Firenze e la Galleria imperiale di Vienna³¹.

Alcune tele di Tiziano hanno avuto una complessa storia per quanto riguarda la proprietà, passando dalle collezioni di nobili e borghesi a quelle di sovrani o di collezionisti e mecenati. Questi passaggi di proprietà caratterizzano per esempio l'opera *Toilette di Venere* (ca. 1555-1560), della bottega di Tiziano, che dal 1968 si trova nel museo Wallraf-Richartz di Colonia. La tela dapprima era appartenuta al commerciante veneziano Bartolomeo della Nave ma, verso il 1638, la troviamo nella collezione del duca di Hamilton, che fu ambasciatore inglese a Venezia tra il 1634 e il 1639³². La tela fece poi parte delle collezioni dell'arciduca austriaco Leopoldo Guglielmo d'Asburgo a Bruxelles e a Vienna e dal 1856, per una serie di aste, si ritrovò in diverse collezioni private ungheresi, così che tra i suoi proprietari troviamo i collezionisti Hugo von Kilényi (1840-1924) e Marzell Nemes (1866-1930). Fu acquistata poi dal commerciante e collezionista d'arte Heinz Steinmeyer per il previsto museo di Adolf Hitler a Linz³³. Un'altra variante dell'olio *La toilette di Venere* (attorno all'anno 1555) proviene dal lascito del

figlio di Tiziano, Pomponio Vecellio, acquisita dalla famiglia di Cristoforo Barbarigo. Rimase in mano ad essa fino al 1850, quando fu venduta allo zar russo Nicola I (1796-1855), per la collezione dell'Ermitage di Pietroburgo. Negli anni dal 1930 al 1981 il quadro diveniva di proprietà dell'uomo d'affari e collezionista d'arte americano Andrew W. Mellon (1855-1937), che nel 1937 lo regalava alla National Gallery of Art di Washington, aperta da poco³⁴.

Fece parte della più ampia collezione di Rodolfo anche l'olio *La deposizione di Gesù nel sepolcro*, riportato nell'inventario del 1718³⁵. Anche di questa tela esistono diverse versioni. Una prima è quella degli anni 1523-1526 (Louvre, Parigi), mentre due versioni più tarde (entrambe al Museo Nacional del Prado, Madrid) furono realizzate rispettivamente attorno al 1559 e al 1572, e quest'ultima, che mostra tratti e illuminazione realistici, era appartenuta ad Antonio Pérez (1540-1611), segretario di Filippo II; ha poi fatto parte della collezione reale e, dal 1839, si trova nella collezione del Museo Nacional del Prado a Madrid. La versione del periodo attorno al 1559, che presenta già una deformazione manieristica, fu inserita nella chiesa del monastero di El Escorial. Dal 1837 si trova nella collezione del Museo Nacional del Prado a Madrid.

Nella mostra è esposta la tela della *Deposizione di Gesù nel sepolcro* attribuita alla bottega del Tiziano, che fa parte del Museo Borgogna a Vercelli. Quest'olio apparteneva alla collezione della famiglia Manfrini e si può ritenere che l'avesse comprata l'avvocato italiano Antonio Borgogna (1822-1906) che lasciò poi la sua casa e la sua collezione alla città di Vercelli³⁶.

La mostra praghese presenta anche l'opera ritrattistica di Tiziano, il cui interesse per l'autoritratto andò aumentando in tarda età, le manifestazioni più espressive risalendo agli anni cinquanta del XVI secolo. Possiamo affermare che il motivo principale sia dovuto alla situazione in cui il Vecellio si trovò; mai, infatti, fino a quel momento la sua opera fu così rispettata e la sua posizione di artista riconosciuta così stabile. Allo stesso tempo gli autoritratti dovevano servire per

rafforzare la sua posizione a causa della rivalità con altri importanti pittori di Venezia (Tintoretto) e fuori Venezia (Michelangelo). In questo contesto essi dunque potevano essere considerati come una strategia di autosegnalazione a livello europeo. Alcuni di questi furono concepiti come doni per gli Asburgo, in modo tale da rafforzare il rapporto di Tiziano nei confronti dei clienti e committenti più influenti; altri si diffusero come stampe³⁷. Tiziano realizzò all'incirca nel 1562 l'autoritratto ora conservato al Museo Nacional del Prado di Madrid e dopo il 1550 l'autoritratto che ora si trova presso la Gemäldegalerie, Staatliche Museen di Berlino e il primo doveva essere realizzato "affinché possa lasciare un ricordo ai miei figli"³⁸. Nell'*Autoritratto* del Museo Nacional del Prado Tiziano è raffigurato di profilo, indossa un cappotto e un berretto nero; in mano tiene un pennello e porta due catene al collo. L'abbigliamento è conforme a quanto richiesto all'epoca al cortigiano ideale, cioè abiti sobri tra i quali i più appropriati erano "i vestiti di color nero e, se non assolutamente neri, almeno di color scuro"³⁹. Tiziano si dipinge con barba, berretto e fronte alta avvicinandosi all'iconografia degli intellettuali dell'epoca, che derivava dalle raffigurazioni di Aristotele. L'ostentazione intellettuale e la posa sono potenziate poi dalla catena d'oro attorno al collo, consegnatagli nel 1533 da Carlo V eleggendolo alla condizione di conte palatino. Il capo di Tiziano, leggermente alzato, e lo sguardo sfuggente rimandano al suo intelletto e contribuiscono alla "divinità dell'artista"⁴⁰. Esiste, inoltre, un ritratto di Tiziano in compagnia di un amico – il *Ritratto di Tiziano e Francesco Zuccato* – attribuito alla sua bottega. Nell'anno 1648 questa tela si trovava nella collezione del senatore veneziano Domenico Ruzzini (1584-1651)⁴¹. Nel 1776 fu acquistata dal commerciante Thomas Moore Slade e nel 1790 da John Bligh (1767-1831), conte di Darnley. Nel XX secolo è ripetutamente presente nelle sale d'aste, compresa la Christie's di Londra, fino a quando, nell'anno 1955, venne acquistata e si trova in una collezione privata⁴².

¹ J. Morávek, *Sbírký Rudolfa II.: pokus o jich identifikaci. XII. výstava Musea hlav. města Prahy, spolu s Archivem pražského hradu, březen–květen 1937*, Nákladem Kuratoria Musea hlav. města Prahy, Praha 1937; J. Hausenblasová, M. Šroněk, *Urbs Aurea: Praha císaře Rudolfa II.*, Gallery, [Praha] 1997.

² P. Kneidl, *Počátky sběratelství a strahovský kabinet kuriozit*, Památník národního písemnictví, Praha 1989; E. Fučíková (a cura di), *Rudolf II. a Praha: Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy*, Praha/London/Milano 1997; R. Lauber, *La diaspora dalla Serenissima e l'“autunno” di Praga. L'arte alla corte di Rodolfo II.: Collezionismo magico e passione per la pittura veneta*, in "VeneziAltrove", 2010, pp. 73-90.

³ H. Brožková et al., *Sběratelství*, Praha 1983.

⁴ J. Špět, *Přehled vývoje českého muzejnictví I. (do roku 1945)*, Brno 2003.

⁵ H. Zimmermann, *Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses" XXV(2), 1905, XV-LXXV; J. Morávek, *Nově objevený inventář rudolfinských sbírek na Pražském hradě*, "Památky archaologické: skupina historická. Nové řady ročníků", II, 1932, pp. 69-82.

⁶ F. X. Harlas, *Rudolf II., milovník umění a sběratel*, Praha 1918.

⁷ K. Kůpl, *Urkunden, Acten, Regesten und Inventare aus dem K. K. Statthalterei-Archiv in Prag*, "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten

Kaiserhauses", 12, 1891, 2, LXIII-CC.

⁸ M.-L. Rodén, *Church Politics in Seventeenth-Century Rome: Cardinal Decio Azzolino, Queen Christina of Sweden, and the Squadrone Volante*, Stockholm 2000.

⁹ R. Ziskin, *Sheltering Art: Collecting and Social Identity in Early Eighteenth-Century Paris*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 2012.

¹⁰ Köpl, *Urkunden, Acten, Regesten und Inventare aus dem K. K. Statthaltereii - Archiv in Prag*, "Jahrbuch" cit.

¹¹ C. Platt, *Marks of opulence: the why, when, and where of Western art, 1000–1900*, London 2004.

¹² J. Neumann, *Obrazárna Pražského hradu: soubor vybraných děl*, Praha 1966, p. 29.

¹³ Neumann, *Obrazárna Pražského hradu* cit., pp. 29-30.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Köpl, *Urkunden, Acten, Regesten und Inventare aus dem K. K. Statthaltereii - Archiv in Prag*, "Jahrbuch" cit.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Neumann, *Obrazárna Pražského hradu* cit.,

¹⁸ K. Chytil, *Umění v Praze za Rudolfa II. Katalog výstavy. Od 6. března do 4. dubna 1904*, Umělecko-průmyslové museum, Praha 1904.

¹⁹ Morávek, *Sbírky Rudolfa II.* cit.

²⁰ J. Neumann, L. Slaviček, J. Brabcová, *Pocta Tizianovi: k 400. výročí úmrtí*, Národní galerie v Praze, Praha 1976.

²¹ Köpl, *Urkunden, Acten, Regesten und Inventare aus dem K. K. Statthaltereii - Archiv in Prag*, "Jahrbuch" cit.

²² Neumann, *Obrazárna Pražského hradu* cit.

²³ H. E. Wethey, *The Paintings of Titian III.: The Mythological and Historical Paintings*, London 1975.

²⁴ R. Pallucchini, *Tiziano*, Firenze 1969.

²⁵ D. Rosand, *Titian*, New York 1978.

²⁶ Wethey, *The Paintings of Titian - III* cit.

²⁷ J. Bentini, G. Agostini, B. Ghelfi, *Un Rinascimento singolare: la corte degli Este a Ferrara*, Cinisello Balsamo 2003.

²⁸ Köpl, *Urkunden, Acten, Regesten und Inventare aus dem K. K. Statthaltereii - Archiv in Prag*, "Jahrbuch" cit.

²⁹ Wethey, *The Paintings of Titian III* cit.

³⁰ A. Berger (a cura di), *Inventar der Kunstsammlung des Erzherzog Leopold Wilhelm von Österreich. Nach der Originalhandschrift im fürstlich Schwarzenberg'schen Centralarchive*, "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses" 1, 1889, LXXIX-CLXXVII.

³¹ H. Tietze, *Titian: The Paintings and Drawings*, London 1950.

³² Wethey, *The Paintings of Titian - III* cit.

³³ *Ibidem*.

³⁴ F. Rusk Shapley, *Titian's Venus with a Mirror. Studies in the History of Art* 4, 1972, pp. 93-105.

³⁵ Köpl, *Urkunden, Acten, Regesten und Inventare aus dem K. K. Statthaltereii - Archiv in Prag*, "Jahrbuch" cit.

³⁶ H. E. Wethey, *The Paintings of Titian I: The Religious Paintings*, London 1969.

³⁷ B. Aikema (a cura di), *Renaissance Venice and the North: Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian*, Milano 1999.

³⁸ Giorgio Vasari, *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II*, Praha 1977, p. 371.

³⁹ Baldassare Castiglione, *Dvořan*, Praha 1978, p. 127.

⁴⁰ L. Freedman, *Titian's Independent Self-Portraits*, Firenze 1990, p. 73.

⁴¹ C. Davis, *Titian. A Singular Friend*, in W. Augustyn, E. Leuschner (a cura di), *Kunst und Humanismus. Festschrift für Gosbert Schüßler zum 60. Geburtstag*, Passau 2007, pp. 261-301.

⁴² H. E. Wethey, *The Paintings of Titian - II. The Portraits*, London 1971.



Small white informational label next to the portrait.



Small white informational label next to the portrait.



Small white informational label next to the painting.



TIZIANO VENTURA
1490 - 1566

Il più grande pittore veneziano del Rinascimento, Tiziano è stato il più influente pittore del suo tempo. La sua arte è caratterizzata da un uso audace del colore e da una maestria nella rappresentazione della luce e dell'ombra. Le sue opere, che vanno dalla ritrattistica alla pittura sacra, hanno influenzato profondamente l'arte occidentale.

Le sue opere più famose includono "La Venere di Urbino", "La Venere di Mantova" e "La Gioconda". Tiziano è stato anche un importante teorico dell'arte, e le sue teorie hanno influenzato la pittura del Seicento.



Titian and the Collection of Rudolf II

BARBORA PŮTOVÁ

Exhibition

The work of Italian Renaissance painter Titian is best known to Czechs as a conspicuous part of the collections of Rudolf II, Holy Roman Emperor and King of Bohemia, also represented in part in private collections, which contain both original works by Titian as well as paintings attributed to his school and variations or copies of his work.

After the king's death, however, most of the paintings left Bohemia, to become part of imperial, noble, ecclesiastical and bourgeois collections elsewhere. Some of Titian's works remained here; others, over time, changed hands on various occasions, before becoming the foundations for the collections of art galleries and museums.

It is often impossible, because of the many versions and different copies of a painting, to accurately establish its record of ownership and history. Even in Titian's workshop there were various versions and copies of compositions from existing paintings. Between the 16th and 18th centuries, because of the interest in Titian's work, numerous replicas were produced of his paintings or those of his disciples and inspired by him. Rudolf's original collection was enriched by originals by and copies of Titian, in particular at the time of its renewal and in the period of the birth of the new picture gallery in Prague Castle, in the second half of the 17th century. This intense circulation of works by Titian in the Prague art gallery, however, ended definitively in the 18th century. A trace of it can be seen in Titian's oil painting of the *Woman With A Mirror* (ca. 1517).

Titian's work in Rudolf II's collection

Rudolf's passion for art was due to the interests of his family and his upbringing, since his father, the Emperor Maximilian II, was a patron of the arts. Another collector who provided an example for Rudolf was his uncle, the Spanish King Philip II, at whose court in Madrid he was educated. In Spain, Rudolf had the opportunity to study the collections of Philip II, in which is evident the influence of the paintings of the Italian masters, and, above all, the works of Titian.

Prague under the rule of Rudolf II might be seen as a second Parnassus, given the Emperor's profound interest in Titian's paintings, especially in the allegorical and mythological works with an erotic or spiritual character. In addition to the mannerist paintings of his court artists, he also collected works by the most celebrated masters, including Jan van Eyck, Raffaele Santi, Leonardo da Vinci, Correggio, Parmigianino, Tintoretto and, above all, in particular Titian¹. His ambitions as a collector were reflected in the numerous collections of artistic artefacts and works of art in the private areas of Prague Castle. Thus, the composition of the Prague collections of Rudolf II – the Wunderkammer and the art galleries – reflected the personal interests of the Emperor and the purchases of his authorised and specialised agents, who bought new works and various artistic artefacts for Rudolf's collections in a way that was programmatic. Their task was not only to enrich the existing collection, but also to use art as an instrument of representation for the state². It is possible to reconstruct Rudolf II's collection of works of art in an approximate manner on the basis of a number of inventories. During the Thirty Years' War it was irreparably damaged when it became part of the war booty of the Swedes; only a few traces of it remain in Czech territory³. This is the reason it did not become the nucleus of a future museum or art gallery, as happened in the case of the Wunderkammer of Rudolf's uncle, Archduke Ferdinand II, in Ambras Castle, near Innsbruck⁴.

Hans Karl König and Ottavio Miseroni compiled a list of Rudolf's collections in 1615,⁵ which describes in their totality the Wunderkammer, the art gallery, the furnishings of the rooms and the art gallery of the imperial apartments. In the period of Rudolf II, the art gallery was home to 949 paintings⁶ and, among them, the inventory lists eleven original paintings by Titian and four copies. The inventory does not, however, include all the works of art because, following Rudolf's death, in 1612, the Holy Roman Emperor Matthias removed a part of the collection to Vienna. The transfer of artistic artefacts to Vienna continued under the rule of Ferdinand

III, and in 1623 a number of paintings were even sold. In 1631, in an attempt to preserve the treasures of Prague Castle from the Saxon invasion, Hans Karl König removed other works of art to Vienna. The Bohemian Chancellery still had to consent to the transfer, which is why some works were later brought back to Prague. In 1647, a new inventory was completed, which however did not include information about the artists.⁷ Following the Swedish invasion in 1648 what remained in Prague Castle were primarily damaged artefacts and only a few of these escaped the attentions of the looters. The Swedes compiled an inventory for Queen Christina I of Sweden, before bearing the spoils of war to Wismar and later to Stockholm. Following her abdication, the Queen of Sweden sold part of the collection to Antwerp and moved to Rome with the remaining seventy paintings. The paintings that remained in Sweden were destroyed in the fire at the royal castle in 1697 while, in Rome, the Queen enlarged the collection with the purchase of other works. On her death, the collection was acquired by Cardinal Decio Azzolini (1623-1689), who sold it to Livio Odescalchi (1652-1713).⁸ His heir, Prince Baldassarre Odescalchi, sold it in 1721 to Philip II, Duke of Orléans (1674-1723), and the inventory compiled in 1721 is important, listing 252 works which Philip II had brought to the Royal Palace in Paris.⁹ Between 1655 and 1656 the restoration and establishment of a new art gallery at Prague Castle took place. There existed documentation on the restoration of 87 damaged paintings dating back to 1663. The gallery was enriched with the acquisitions of the Archduke Leopold Wilhelm of Austria (1614-1662) made for his brother the Holy Roman Emperor Ferdinand III for the Prague collection. During the ten years he spent in the Spanish Netherlands, he acquired an extensive collection by taking part in the auctions of the collections of the Lords and King Charles I in England and enriching the art gallery, above all with the purchase of the collection of Buckingham in Antwerp in 1648. The gallery was intended to have continued in the mission and tradition that began before the invasion of the Swedish armies.

Another inventory of the Prague Castle picture gallery dates back to 1685,¹⁰ but in it the works are not classified according to their school or genre. In addition to the collection of Buckingham, they include paintings from other collections and from other sources, so at that time in Prague there were 551 paintings.¹¹

The importance of this collection is testified to by the letter sent in 1673 by the French doctor and numismatist Charles Patin (1633-1693) to Duke Anton Ulrich of Braunschweig:

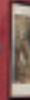
“Without exaggeration the collection has the most beautiful paintings in the world: they have fifty Titians here,”¹² he asserted, even if it might be held that he used the name of Titian in a general sense, as synonymous with the Venetian paintings in the collection. Further testimony is provided by the letter of 1688 written by the Swedish architect Nicodemus Tessin the Younger (1654-1728), who was particularly impressed by the art gallery, in which he described Titian’s work (whom, in his diary, he mentioned 28 times): “In a large hall there are 100 pieces; among these, above the fireplace, one very large Titian, representing the *Ecce Homo*, with many figures that are almost life-size, which cost 3,300 gold coins and is exceptionally beautiful [...] Also by Titian is the picture of Christ with both the martyrs in Emmaus, which is beautiful, but the original of which, I believe, belongs to the French King.”¹³ Tessin demonstrated acute powers of observation, because the Prague painting was indeed only a copy of the original in the Louvre. Another inventory dates back to 1718: it was, however, a not entirely accurate copy of the inventory of 1685.

During his reign, Charles VI removed various paintings to Vienna and the first transfer was in 1721.¹⁴ A second followed in 1723, when he left in Prague Castle the collection of paintings by Titian including *Ecce Homo*, *Danae*, *Entombment of Christ* and the *Portrait of Charles V*.¹⁵ A new inventory was compiled in 1737.

During the reign of Maria Theresa many works were sold to the gallery that was being founded in Dresden while there were other losses during the Seven Years’ War, between 1756 and 1763; so, the inventory of this last year lists only 240 works of the original 573.¹⁶ Furthermore, in the second half of the 18th century what is highlighted are the continuous transfers of works to Vienna. This situation is described in the inventory that was ordered in 1781. 1782 also saw the auction of Joseph II, during which the prices of the artworks did not correspond to their real artistic value. This great auction saw the sale, at ridiculous prices, of virtually all that remained in Prague Castle of the collections of Rudolf II.¹⁷

Reflecting on Titian’s work in 20th-century Bohemia

A reflection on Titian’s work, during the 20th century in Bohemia, took place only gradually through exhibitions or individual publications. Particular attention is paid to Titian’s work in the era of Rudolf II only from the beginning of the 20th century. In 1904, his work was presented at the exhibition *Art in Prague at the time of Rudolf II* through





Text on a dark wall in the background, likely providing information about the exhibition or the artworks.



the engravings by Aegidius Sadeler at the time of Rudolf II.¹⁸ Titian's assumes a more important place in the exhibition *The collections of Rudolf II* in 1937. He was represented on that occasion by nine works, including, for example, the oil paintings *Danae*, *Venus and Adonis* and the *Girl with a Basket of Fruits*.¹⁹ To mark the occasion of the 400th anniversary of Titian's death, the royal summer castle housed an exhibition *In Honour of Titian*, between 1976 and 1977, primarily focused on the oil painting *Apollo and Marsyas*.²⁰ Titian's output was constantly studied in Bohemia, not only thanks to the exhibitions, but, as evidenced by the testimony of the restoration, also on the basis of research and scientific studies. This was not however a comprehensive overview; the exhibition *Titian, Vanitas. The Poet of the Image and the Shade of Beauty* in the Imperial Stables provides the first all-encompassing presentation of the work of Titian in Bohemia.

Titian's work in relation to the collection of Rudolf II: the secrets of the acquisitions

In Rudolf II's collections the majority of the works come from foreign museums or private collections. *Woman with a Mirror* (1517) was also part of Rudolf's extensive collection, recorded in the inventory of 1685 as an original by Titian. It will also be described in this way in 1718 and 1737, while in 1781 the same painting is mentioned as being an anonymous work. In the years 1832 and 1838, the canvas is then attributed to Titian's son, Orazio (ca. 1528-1576).²¹ In 1860, this opinion is reviewed and the work returns to being attributed to an unknown master, inspired by Titian's painting *Woman with a Mirror* (ca. 1518) in the Louvre.

This work, originally part of the collection of the Gonzaga family in Mantua, was bought in 1627 by Charles I of England (1600-1649). In 1671, it entered the collection of the French King Louis XIV (1638-1715), before becoming, in 1792, a part of the collections of the Louvre. The Prague oil painting *Woman with a Mirror* from the collection of Rudolf, according to some scholars, in the inventory of the years 1880-1944 is explicitly described as a copy of this picture while, in 1910, it was still described as an anonymous work. Titian's authorship has been reported with certainty since the second half of the 20th century.²² Further variations on this oil painting can be attributed to his workshop. In addition to the Louvre canvas there is also the *Woman with a Mirror* in the Museu Nacional d'Art de Catalunya in Barcelona (after 1518) and the National Gallery of Art in Washington (ca. 1555).²³

What these paintings have in common are not only the artist, Titian or his workshop, but also the history of their acquisition. Some paintings could be found in the same period in the same collection, especially in Vienna, Stockholm, Brussels or Paris. Later, most of these works provided the nucleus around which these foreign museums were founded. This is the case with the oil painting *Salome with the Head of John the Baptist* (ca. 1515), which was in the Salviati family collection, then belonged to Queen Christina I of Sweden and later appeared in the inventory of Livio Odescalchi (1652-1713). From 1794 it was in the Doria Pamphili Gallery in Rome.²⁴

Other paintings by Titian highlighted in the Odescalchi inventories have had similar histories, for example, *Venus and the Lute Player* (ca. 1565, Fitzwilliam Museum, Cambridge),²⁵ *Venus and Adonis* (ca. 1550, National Gallery of Ancient Art, Rome)²⁶ or *Laura Dianti* (ca. 1523-1525, Stiftung Heinz Kisters, Kreuzlingen).²⁷ All these paintings were also part of Rudolf's original collection, since they are mentioned by name in the inventory of 1621.²⁸ It is possible to find parallels in the acquisition registers of Titian's *Flora* (1515-1517) which was first part of the collection of Alfonso Lopez, the Spanish ambassador to Amsterdam, then in 1641 it was bought by the Austrian Archduke Leopold Wilhelm of Hapsburg.²⁹ *Flora*, however, was not destined for the Prague collection, unlike *Ecce Homo* (1543), but became part of his Brussels collection.³⁰ In the first half of the 18th century, *Flora* arrived in Vienna. Here it remained until 1793, when there was an exchange between the Uffizi Gallery in Florence and the Imperial Gallery of Vienna.³¹

Some of Titian's paintings have had a complex history in terms of ownership, passing from noble and bourgeois collections to those of sovereigns or collectors and patrons. These changes of ownership characterise, for example, the work *Toilet of Venus* (ca. 1555-1560), from Titian's workshop, which since 1968 has been in the Wallraf-Richartz Museum in Cologne. The painting first belonged to the Venetian merchant Bartolomeo della Nave; around 1638 it was to be found in the collection of the Duke of Hamilton, who was British ambassador to Venice between 1634 and 1639.³² The painting then became a part of the collections of the Austrian Archduke Leopold Wilhelm von Hapsburg in Brussels and Vienna and, since 1856, through a series of auctions, it made its way through several Hungarian private collections, so among its owners were the collectors Hugo von Kilényi (1840-1924) and Marcell Nemes (1866-1930). It was then purchased by the merchant and art collector Heinz

Steinmeyer for Adolf Hitler's planned museum in Linz.³³ Another version of the oil painting *The Toilet of Venus* (around 1555) comes from the legacy of Titian's son, Pomponio Vecellio, acquired by the family of Cristoforo Barbarigo. It remained in the hands of this family until 1850, when it was sold to the Russian Tsar Nicholas I (1796-1855), for the collection of the Hermitage Museum in St Petersburg. In the years 1930-1981 the picture became the property of the American businessman and art collector Andrew W. Mellon (1855-1937), who in 1937 donated it to the recently opened National Gallery of Art in Washington.³⁴

Also part of the wider collection of Rudolf was the oil painting *Entombment of Christ*, recorded in the inventory of 1718.³⁵ There are several versions of this painting as well. A first version is the one from the period 1523-1526 (Louvre, Paris) and two later versions (both at the Prado, Madrid) were painted respectively around 1559 and 1572. The latter, with realistic traits and lighting, had belonged to Antonio Pérez (1540-1611), Secretary of Philip II; it then became part of the royal collection and, from 1839, was in the collection of the Prado in Madrid. The version of the period around 1559, which already showed mannerist touches, was placed in the church of the El Escorial monastery. Since 1837 it has been in the collection of the Prado in Madrid.

The exhibition includes the painting of the *Entombment of Christ* attributed to Titian's workshop, from the Borgogna Museum in Vercelli. This oil painting was part of the Manfrini family collection and it can be assumed that it was bought by the Italian lawyer Antonio Borgogna (1822-1906) who then left his home and collection to the city of Vercelli.³⁶

The Prague exhibition also presents portraiture by Titian, whose interest in self-portraiture increased as he grew older, with the most expressive manifestations dating back to the 1550s. We can assert that the main reason for this was due to the situation in which Titian found himself; never until that time, in fact, had his work been so well-respected and

his position as a recognised artist so stable. At the same time self-portraits were intended to strengthen his position because of the rivalry with other important painters from Venice (Tintoretto) and beyond (Michelangelo). In this context, self-portraits might be considered as a way for artists to proclaim themselves at European level. Some of these were intended as gifts for the Habsburgs, in order to strengthen Titian's relationship with his most influential commissioners and buyers; others were produced as prints.³⁷ Around 1562, Titian painted the self-portrait now in the Prado in Madrid, and after 1550 the self-portrait which is now in the Gemäldegalerie, Staatliche Museen in Berlin, and the first one demanded to be created "so that I might leave a memory for my children."³⁸ In the Prado *Self-Portrait* Titian is depicted in profile, wearing a coat and black cap; in his hand he holds a paint brush and wears two chains round his neck. The clothing conforms to the requirements of the time for the ideal courtier, that is, sober outfits among which the most appropriate were "black clothes and, if not absolutely black, at least dark-coloured."³⁹ Titian portrays himself with beard, hat and high forehead moving himself closer to the iconography of the intellectuals of the age, which was derived from depictions of Aristotle. The intellectual ostentation and pose are also enhanced by the gold chain around his neck, given to him in 1533 by Charles V, appointing him Count Palatine. Titian's slightly raised head and elusive gaze recall his intellect and contribute to "the artist's divinity."⁴⁰ There exists also a portrait of Titian with a friend – *Portrait of Titian and his friend Francesco Zuccato* – attributed to his workshop. In the year 1648, this painting was in the collection of the Venetian senator Domenico Ruzzini (1584-1651).⁴¹ In 1776, it was bought by the merchant Thomas Moore Slade and in 1790 by John Bligh (1767-1831), Earl of Darnley. In the 20th century, it was a regular fixture in auction rooms, including Christie's of London, until, 1955, when it was purchased and is now part of a private collection.⁴²

¹ J. Morávek, *Sbírký Rudolfa II.: pokus o jich identifikaci. XII. výstava Musea hlav. města Prahy, spolu s Archivem pražského hradu, březen–květen 1937*, Nákladem Kuratoria Musea hlav. města Prahy, Prague 1937; J. Hausenblasová, M. Šroněk, *Urbs Aenea: Praha císaře Rudolfa II.*, Gallery, [Prague] 1997.

² P. Kneidl, *Počátky sběratelství a strahovský kabinet kuriozít*, Prague 1989; E. Fučíková (edited by), *Rudolf II. a Praha: Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy*, Praha/London/Milano 1997; R. Lauber, "La diaspora dalla Serenissima e l' 'autunno' di Praga. L'arte alla corte di Rodolfo II: Collezionismo magico e passione per la pittura veneta," in *VeneziAltrove*, 2010, pp. 73-90.

³ H. Brožková et al., *Sběratelství*, Svoboda, Praha 1983.

⁴ J. Špět, *Přehled vývoje českého muzejnictví I. (do roku 1945)*, Brno 2003.

⁵ H. Zimmermann, "Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621," in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XXV(2)*, 1905, XV-LXXV; J. Morávek, "Nově objevený inventář rudolfínských sbírek na Pražském hradě," in *Památky archaeologické: skupina historická. Nové řady ročník*, II, 1932, pp. 69-82.

⁶ F. X. Harlas, *Rudolf II., milovník umění a sběratel*, Praha 1918.

⁷ K. Köpl, "Urkunden, Acten, Regesten und Inventare aus dem K. K. Statthaltereie - Archiv in Prag," in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Al-*

lerhöchsten Kaiserhauses, 12, 1891, 2, LXIII-CC.

⁸ M.-L. Rodén, *Church Politics in Seventeenth-Century Rome: Cardinal Decio Azzolino, Queen Christina of Sweden, and the Squadrone Volante*, Stockholm 2000.

⁹ R. Ziskin, *Sheltering Art: Collecting and Social Identity in Early Eighteenth-Century Paris*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 2012.

¹⁰ Köpl, Urkunden, "Acten, Regesten und Inventare aus dem K. K. Statthaltereii - Archiv in Prag," in *Jahrbuch*, op. cit.

¹¹ C. Platt, *Marks of opulence: the why, when, and where of Western art, 1000–1900*, London 2004.

¹² J. Neumann, *Obrazárna Pražského hradu: soubor vybraných děl*, Prague 1966, p. 29.

¹³ Neumann, *Obrazárna Pražského hradu*, op. cit., pp. 29-30.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Köpl, Urkunden, "Acten, Regesten und Inventare aus dem K. K. Statthaltereii - Archiv in Prag," in *Jahrbuch*, op. cit.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Neumann, *Obrazárna Pražského hradu*, op. cit.

¹⁸ K. Chytil, *Umění v Praze za Rudolfa II. Katalog výstavy. Od 6. března do 4. dubna 1904*, Praha 1904.

¹⁹ Morávek, *Sbírky Rudolfa II*, op. cit.

²⁰ J. Neumann, L. Slaviček, J. Brabcová, *Pocet Tizianovi: k 400. výročí úmrtí*, Národní galerie v Praze, Praha 1976.

²¹ Köpl, Urkunden, "Acten, Regesten und Inventare aus dem K. K. Statthaltereii - Archiv in Prag," in *Jahrbuch*, op. cit.

²² Neumann, *Obrazárna Pražského hradu*, op. cit.

²³ H. E. Wethey, *The Paintings of Titian - III. The Mythological and Historical Paintings*, London 1975.

²⁴ R. Pallucchini, *Tiziano*, Florence 1969.

²⁵ D. Rosand, *Titian*, New York 1978.

²⁶ Wethey, *The Paintings of Titian - III*, op. cit.

²⁷ J. Bentini, G. Agostini, B. Ghelfi, *Un Rinascimento singolare: la corte degli Este a Ferrara*, Cinisello Balsamo 2003.

²⁸ Köpl, Urkunden, "Acten, Regesten und Inventare aus dem K. K. Statthaltereii - Archiv in Prag," in *Jahrbuch*, op. cit.

²⁹ Wethey, *The Paintings of Titian - III*, op. cit.

³⁰ A. Berger, "Inventar der Kunstsammlung des Erzherzog Leopold Wilhelm von Österreich. Nach der Originalhandschrift im fürstlich Schwarzenberg'schen Centralarchive," in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 1, 1889, LXXIX-CLXXVII.

³¹ H. Tietze, *Titian: The Paintings and Drawings*, London 1950.

³² Wethey, *The Paintings of Titian - III*, op. cit.

³³ *Ibidem*.

³⁴ F. Rusk Shapley, *Titian's Venus with a Mirror. Studies in the History of Art* 4, 1972, pp. 93-105.

³⁵ Köpl, Urkunden, "Acten, Regesten und Inventare aus dem K. K. Statthaltereii - Archiv in Prag," in *Jahrbuch*, op. cit.

³⁶ H. E. Wethey, *The Paintings of Titian - I. The Religious Paintings*, London 1969.

³⁷ B. Aikema (edited by), *Renaissance Venice and the North: Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian*, Milan 1999.

³⁸ Giorgio Vasari, *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II*, Prague 1977, p. 371.

³⁹ Baldassare Castiglione, *Dvořan*, Prague 1978, p. 127.

⁴⁰ L. Freedman, *Titian's Independent Self-Portraits*, Florence 1990, p. 73.

⁴¹ C. Davis, *Titian. A Singular Friend*, in W. Augustyn, E. Leuschner (eds.), *Kunst und Humanismus. Festschrift für Gosbert Schüßler zum 60. Geburtstag*, Passau 2007, pp. 261-301.

⁴² H. E. Wethey, *The Paintings of Titian - II. The Portraits*, London 1971.



Small white label with text, partially obscured.

Small white label with text, partially obscured.

Tiziano conte palatino e l'esercizio delle sue prerogative

EDIZIONE CRITICA E TESTI A CURA DI SILVIA MISCELLANEO

RICERCA DOCUMENTARIA A CURA DI ANTONIO GENOVA E SILVIA MISCELLANEO

Il diploma di Carlo V: un testo da ristabilire

Come richiamato nella relativa scheda catalografica (p. 160), il documento è stato ampiamente utilizzato nell'ambito della storia degli studi tizianeschi che non gli hanno però mai reso giustizia, riportandolo spesso in maniera imprecisa, estrapolandone brani, o pubblicandolo comunque privo del relativo, necessario contesto.

La sua sfortuna editoriale ha radici lontane: dobbiamo già a Carlo Ridolfi, che nel 1648 ne pubblicò la gran parte, una trascrizione fitta di errori e addirittura l'errata attribuzione della data, che fu alla base di secolari equivoci per gli studi successivi. Nonostante l'apprezzabile lavoro di trascrizione e traduzione edito nel 1850 dall'abate Cadorin e seguito da varie edizioni più o meno valide che ad esso attingevano, manca a tutt'oggi un testo di riferimento valido. Sembra doveroso pertanto, in questa occasione, offrire non solo una trascrizione che ristabilisca la correttezza del testo supportato dall'imprescindibile apparato critico, ma anche le notizie relative ai vari esemplari manoscritti e a stampa sedimentatisi nel tempo, chiarendone – ove possibile – i reciproci rapporti di dipendenza.

All'edizione critica del diploma – basata sull'originale (ms. A) e sull'unica copia coeva attualmente nota (ms. B) – segue una breve presentazione di tutte le trascrizioni e traduzioni del documento integrali o parziali, manoscritte o a stampa, di cui si è avuta notizia (nn. 1-9). I testimoni manoscritti che, per espressa dichiarazione dell'autore o per riscontrabili, oggettive evidenze, risultino basati su trascrizioni precedenti, non sono ovviamente stati presi in considerazione ai fini dell'edizione critica del documento, ma vengono comunque menzionati e commentati.

Oltre agli esemplari editi e inediti qui descritti è anche nota, per via di citazione indiretta, una trascrizione a cura di Taddeo Jacobi (1753-1841) corredata dalla traduzione italiana di Giovanni Meneguzzi¹, che avrebbe dovuto essere conservata dagli eredi dello Jacobi ma non risulta pervenuta; inoltre nel 1868 Bartolomeo Cecchetti, in uno dei suoi lavori di censimento degli archivi del Veneto², segnalava la presenza, presso il comune di Pieve di Cadore, di una “copia autenticata del

diploma di Carlo V a Tiziano, con firma del celebre pittore”, di cui si sono perse le tracce³.

Criteri di edizione

Nella trascrizione si è rispettata in modo scrupoloso la grafia del testo⁴, mantenendo di norma inalterate eventuali forme anomale, frutto di oscillazioni grafiche o varianti linguistiche: nel caso in cui queste possano dare adito a possibili fraintendimenti si è tuttavia emendato il testo, dandone segnalazione in nota. Gli interventi di normalizzazione sono stati ridotti all'usuale sostituzione di “j” con “i” e di “u” con “v”, qualora abbia valore consonantico. Le abbreviazioni sono state sciolte secondo le forme solite. Sono state impiegate le parentesi quadre per integrazioni dovute a guasti meccanici del testo e quelle unciniate per parole o singole lettere omesse per evidente svista dello scrivente. Le citazioni letterali sono espresse tra virgolette basse. Ci si è attenuti all'uso moderno dei capoversi, della punteggiatura e delle maiuscole, tenendo però conto dei segni di distinzione e di divisione offerti dal testo. Un asterisco in alto segnala l'inizio e la fine del segmento di scrittura redatto in caratteri speciali o di modulo ingrandito.

Nella trascrizione del diploma, per facilitare il riscontro con l'originale e consentire una precisa individuazione dei guasti del supporto, è stata introdotta la numerazione delle righe; per i restanti documenti si è invece ritenuto sufficiente segnalare il cambio di pagina, indicato da due sbarrette verticali e dal numero della carta. Per evitare un eccessivo appesantimento dell'apparato critico ci si è limitati a fornire le note testuali – indicate da esponente alfabetico – evitando le note di natura illustrativa, per le quali si rinvia alla presentazione di ciascun documento.

Nell'intento di restituire un testo quanto più possibile prossimo a quello originale, il ms. B è stato utilizzato per l'integrazione delle lacune dovute ai numerosi guasti del supporto; di esso si sono segnalate in apparato tutte le discrepanze significative rispetto all'antigrafo, tralasciando le varianti meramente grafiche costituite dall'utilizzo dei dittonghi.

A - Pieve di Cadore, Archivio antico della Magnifica Comunità.

Originale; pergamena rettangolare, non perfettamente rifilata, di 630 sino a 640 mm (di cui 120 mm di plica) x 740 sino a 757 mm. Specchio di scrittura di 330 x 600 mm; marginatura e rigatura tracciate a secco per 40 linee di scrittura cui si aggiungono, distanziate, la sottoscrizione autografa di Carlo V e l'annotazione di cancelleria sotto la plica. All'angolo superiore sinistro, capolettera ampiamente miniato.

Sigillo di cera rossa, rotondo (Ø 103 mm), in culla di cera vergine (Ø 154 mm) pendente tramite filo serico giallo e nero, ora staccato.

Conservazione discreta: lungo la seconda e terza linea orizzontali di piegatura della membrana, presenza di macchie e lacerazioni del supporto che compromettono parzialmente la scrittura per almeno sette righe del testo (righe 20; 35-40). I fori e gli strappi, risarciti in sede di restauro (2002), impediscono inoltre la lettura di singole lettere o intere parole in più punti (righe 18-20). Un taglio di 200 mm (risarcito), che dal margine sinistro attraversa obliquamente il supporto, interessa la miniatura e le righe 11-22, senza impedirne tuttavia la lettura. Alla riga 22 una decina di parole presentano il colore dell'inchiostro fortemente schiarito e alterato, forse in seguito a tentativo di evidenziarlo tramite applicazione di sostanza reagente. A 204 mm di distanza dal margine inferiore del supporto e alla plica, presenza di quattro fori parzialmente risarciti, esito di appensione del sigillo.

1. *CAROLVS QUINTVS*
2. d[iv]ina favente clementia Romanorum imperator augustus ac rex Germaniae, Hispaniarum, utriusque Siciliae, Hierusalem, Hungariae, Dalmatiae, Croatiae, insularum Balearium, Sardiniae, Fortunatarum et Indiarum ac terre firmae, maris Oceani^a et coetera; archidux Austriae, dux Burgundiae, Lotharingiae, Brabantiae, Lymburgiae, Lucemburgiae, Gheldriae, Wiertemberg^b et coetera;
3. comes Habsburgi, Flandriae, Tyrolis, Arthesiae et Burgundiae; palatinus Hannoniae, Holandiae, Zeland[iae, Ferr]eti, Riburgi, Namurci^c et Zutphaniae; landegravius Alsatiae; marchio Burgoviae et sacri Romani^d Imperii et coetera; princeps Sveviae et coetera; dominus Fr[is]iae, Moline, Salinarum, Tripolis et Mecliniae et coetera, spectabili nostro et Imperii sacri fideli dilecto Titiano de'
4. Veccellis^e militi, sive equiti Aurato ac sacri Lateranensis palatii, aulaeque nostrae et imperialis consistorii comiti, gratiam nostram caesaream et omne bonum. Quum^f nobis semper mos fuerit, postea quam ad huius caesareae dignitatis celsitudinem divinis auspiciis evecti fuimus, eos potissimum qui singulari fide et observantia erga nos et sacrum Romanum Imperium praediti atque
5. egregiis moribus eximiisque virtutibus et ingenuis artibus industriaque clari et excellentes habiti sunt, prae ceteris benevolentia, favore et gratia nostra prosequi; attendentes igitur singularem tuam erga nos et sacrum Romanum Imperium fidem et observantiam; ac praeter alias egregias virtutes tuas et ingenii dotes exquisitam illam pingendi et ad vivum effigienda-
6. rum imaginum scientiam, qua quidem arte talis nobis visus es qui merito huius seculi Apelles dici merearis; ac nos quidem, praedecessorum nostrorum Alexandri Magni et Octaviani Augusti exemplo, quorum ille a solo Apelle, hic vero non nisi ab excellentibus magistris pingi volebat, prudenter caventes ne quid ab indoctis magistris male et prodigiosae
7. picturae vitii illorum gloriae apud posteros detraheretur, tibi nos pingendos credidimus, tuamque il[la]m non minorem facilitatem quam foelicitatem ita experti sumus, ut merito caesareis ornamentis te duxerimus honestandum, quibus et nostram erga te clementiam declararemus et tuarum virtutum testimonium etiam apud posteros relinqueremus. Motu igitur pro-
8. prio, ex certa nostra scientia, animo deliberato, sano quoque principum, comitum, baronum, procerum et aliorum nostrorum et Imperii sacri fidelium dilectorum accedente consilio et de nostrae caesareae potestatis plenitudine te, praenominatum Titianum, sacri Lateranensis palatii aulaeque nostrae et imperialis consistorii comitem fecimus, creavimus, ereximus et comi-

^a Oceani in ms B.

^b Wietemberegae in ms B.

^c Hamurci in ms B.

^d in soprallinea macchia brunastra di forma circolare, di circa un centimetro di diametro, non compromettente la lettura.

^e corretto su precedente Veccellis, con la prima delle due c sovrascritta su r. Vecellis in ms. B.

^f Cum in ms. B.

9. tatus palatini titulo clementer insignivimus, prout tenore presentium facimus, creamus, erigimus et^g attollimus^h et insignimus ac aliorum comitum palatinorum numero et consortio gratanter aggregamus et adscribimus; decernentes et hoc imperiali statuente edicto quod ex nunc in antea omnibus et singulis privilegiis, gratiis, iuribus, immunitatibus, honoribus, exemptionibus et libertatibus uti, frui et gaudere possis et debeas, quibus coeteri sacri Lateranensis palatii comites hactenus freti sunt, seu quomodolibet potiuntur consuetudine vel de iure. Dantes et concedentes tibi praefato Titiano amplam auctoritatem et facultatem qua possis et valeas per totum Romanum
10. Imperium et ubique terrarum facere et creare notarios, tabelliones et iudices ordinarios ac universis personis, quae fide dignae habiles et idonee sint, super quo conscientiam tuam oneramus, notariatus seu tabellionatus et iudicatus ordinarii officium concedere et dare ac eos et eorum quemlibet per pennam et calamarium, prout moris est,
12. de predictis investire; dummodo ab ipsis notariis publicis seu tabellionibus et iudicibus ordinariis per te, ut praemittitur, creandis et eorum quolibet vice et nomine nostro et sacri Romani Imperii et pro ipso Romano Imperio, debitum fidelitatis recipias corporale et proprium iuramentum in hunc modum, videlicet: «Quod erunt nobis et sacro
13. Romano Imperio ac omnibus successoribus nostris Romanorum imperatoribus et regibus legitime intransibus fideles, nec unquam erunt in consilio, ubi nostrum periculumⁱ tractetur, sed bonum et salutem nostram defendent fideliter et promovebunt, damna nostra pro sua possibilitate vetabunt et avertent. Praeterea instrumenta tam publica quam privata, ultimas
14. voluntates, codicillos, testamenta, quecumque iudiciorum acta ac omnia alia et singula^j que illis et cuilibet ipsorum ex debito dictorum officiorum facienda occurrerint, vel scribenda iuste, pure, fideliter, omni simulatione, machinatione, falsitate et dolo remotis, scribingent, legent, facient atque dictabunt, non attendendo odium, pecuniam, vel mu-
15. nera, aut alias [pa]ssiones vel favores; scripturas vero, quas debent in publicam formam redigere in membranis mundis aut papiris non tamen abrisis, fideliter secundum terrarum consuetudinem conscribent, legent, facient atque dictabunt; causasque hospitalium et miserabilium personarum, nec non pontes et stratas publicas, pro
16. viribus promovebunt; sententiasque et dicta testium, donec publicata fuerint et approbata, sub secreto fideliter retinebunt; ac omnia alia^k et singula recte, pure et iuste facient que ad praedicta officia quomodolibet pertinebunt consuetudine vel de iure». Quodque huiusmodi notarii seu tabelliones et iudices ordinarii per te creandi possint et vale-
17. ant per totum Romanum Imperium et ubilibet terrarum, facere, scribere et publicare contractus, iudiciorum acta, instrumenta et ultimas voluntates, decreta et auctoritates interponere in quibuscumque contractibus requirentibus illa vel illas ac alia omnia^l facere, publicare et exercere que ad dictum officium publici notarii seu tabellionis et iudicis ordi-
18. narii pertinere et spe[c]tare noscuntur; decernentes ut omnibus instrumentis et scripturis per [huiusmodi] notarios publicos sive iudices ordinarios fiendis plena fides ubilibet adhibeatur, constitutionibus, ordinationibus, statutis, vel aliis in contrarium non obstantibus. Insuper tibi, Titiano, concedimus et elargimur quod possis et valeas naturales,
19. bastardos, spurios, [m]anserens, nothos, incestuosos, copulative vel disiunctive et quoscumque [alios], etiam ex nobilibus or[os] et illicite et damnato coitu procreatos et procreandos, masculos et feminas, quocumque nomine censeantur, vivent[ibus] vel etiam mortuis eorum parentibus legitime, illustrium principum, comitum, baronumque filiis dum-
20. taxat^m exceptis; ac eos [et] eorum quemlibet ad omnia et singula [iura] legitima restitui et reduci, omnemque geriturae maculam penitus aboleri, ipsos re]stituendo et habilitando ad omnia et singula iura successionum et hered[itat]um bonorum paternorum et maternorum, etiam feudalium et emphiteoticorum, etiam ab intestato cognatorum et agna-
21. torum ac ad honores, feuda, dominia, vassallagiaⁿ, dignitates et singulos actus legitimos, [ac] si essent de legitimo [matris] monio procreati, obiectione prolis illicitae penitus quiescente. Et quod ipsorum legitimatio, ut supra facta, pro legitime facta maxime habeatur et teneatur ac si foret cum omnibus solemnitatibus iuris, quarum

^g assente in ms. B.

^h attollimus in ms. B.

ⁱ periculum nel testo.

^j omnia et singula alia in ms. B.

^k assente in ms. B.

^l omnia alia in ms. B.

^m dumtaxat in ms. B.

ⁿ vassallagia in ms. B.

22. defectus specialiter auctoritate imperiali suppleri volumus et intendimus, dummodo tamen legitima[ti]ones huiusmodi per te fiende non praeiudicent filiis et heredibus legitimis; sintque ipsi per te legitimati de familia, agnatione et casata eorum parentum ac arma et insignia eorum portare possint et valeant; efficianturque nobiles, si parentes eorum nobiles
23. fuerint, possintque et debeant omnibus actibus publicis et privatis officiis, iuribus, honoribus, dignitatibus quibuscumque ex nunc in antea uti, frui et gaudere et ab aliis ad illos et illorum exercitia admitti, uti veri legitimi, in iudicio vel extra, tam in rebus spiritualibus quam secularibus, quomodolibet consuetudine vel de iure, non obstantibus
24. quibuscumque legibus, decretis, statutis, consuetudinibus ac aliis quibuscumque in contrarium facientibus; quibus omnibus et singulis eisdem motu, scientia, auctoritate et potestate, quibus supra in qu[an]tum huic nostro indulto contravenirent, vel quovis modo contravenire vel obstare possent, pro hac vice derogamus et derogatum esse volumus
25. per presentes. Ulterius damus et concedimus tibi, praenominato Titiano, quod possis et valeas adoptare et arrogare filios et eos adoptivos et arrogatos facere, constituere et ordinare, servos quoque manumittere, manumissionibus quibuscumque cum vindicta vel sine consentire, licentiam praebere et meram auctoritatem et decretum in omnibus
26. interponere. Similiter tibi, supradicto Titiano, damus et impartimur auctoritate nostra Cesarea plenam facultatem et potestatem, quod possis et valeas minores, ecclesias et communitates, altera parte ad id prius vocata, in integrum restituere et integram restitutionem illis vel alteri ipsorum concedere, iuris tamen semper ordine servato. AD de-
27. monstrandum^o quoque nostrae erga te benevolentiae et gratiae abundantiam et ut per te omnis posteritatis tuae rationem habuisse videamur, quo et ipsi tuo exemplo ducti ad honesta virtutis studia munificentia nostra invitati facilius accendantur ac in te non solum exemplum ad imitandum^p habeant, verum etiam unde ceu a perenni quodam
28. fonte gloriae et dignitatis originem ducere videantur, motu, scientia, consilio, animo, auctoritate et potestate supradictis te, praenominatum Titianum ac filios tuos legitimos utriusque sexus natos et nascituros, eorumque heredes et descendentes in perpetuum nostros^q et sacri Romani Imperii veros nobiles creavimus, fecimus, ereximus, ordinavimus et
29. instituimus ac tenore presentium creamus, facimus, erigimus, ordinamus et instituimus nobilitatisque nomine, titulo, gradu, dignitate et fascibus clementer insignimus, vosque iuxta qualitatem conditionis humanae nobiles tanquam de nobili genere, domo, parentella^r nobilium a quatuor avis paternis et maternis procreatos dicimus et nominamus;
30. ac ab universis et singulis cuiuscumque conditionis, praecellentiae, status, gradus aut dignitatis existant, dici, nominari et reputari volumus, statuente presenti nostro caesareo edicto et expresse decernentes, quod tu, praefate Titiane, filiique ac heredes et descendentes tui predicti, ex nunc et deinceps perpetuis futuris temporibus, ubique locorum
31. et terrarum, tam in iudiciis quam extra, in rebus spiritualibus et temporalibus, ecclesiasticis et profanis, etiam si tales forent de quibus in presentia specialis mentio fieri deberet, nec non in omnibus et singulis exercitiis, negotiis^s et actibus, illis honoribus, dignitatibus, officiis, iuribus, libertatibus, insignibus, privilegiis, gratiis et indultis gaudere, uti et frui
32. possitis et debeatis^t, quibus ceteri nostri et sacri Romani Imperii veri nobiles, de nobili prosapia a quatuor avis paternis et maternis geniti et procreati, utuntur, fruuntur et gaudent quomodolibet consuetudine vel de iure. ET quo[n]iam^u te, Titianum Veccellensem^v, uberiori gratia a nobis ornatum sentias, nostro caesareo^w edicto et auctoritate cesarea,
33. te militem sive equitem Auratum fecimus, creavimus, ereximus, constituimus et ordinavimus, sicuti per praesentes facimus, creamus, erigimus, constituimus et ordinamus ac militiae Auratae titulo clementer insignimus atque aliorum militum sive^x equitum ordini et coetui adscribimus et aggregamus; decernentes ut, ex nunc in antea, pro ornamento

^o il testo da Ad demonstrandum (riga 26) fino a vel de iure (riga 35) è circondato da una linea di mano successiva a lapis rosso.

^p mimitandum nel testo.

^q nostro in ms. B.

^r parentela in ms. B.

^s negociis in ms. B.

^t indultis frui debeas et gaudere in ms. B.

^u quo in ms. B.

^v corretto su precedente Veccellensem, con la prima delle due c sovrascritta su r. Veccellensem in ms. B.

^w da Veccellensem a caesareo il testo risulta sbiadito forse per esito di applicazione di sostanza reagente.

^x seu in ms. B.

34. susceptae dignitatis militaris, gladiis, torquibus, calcaribus, vestibus et phaleris aureis et omnibus aliis actibus et exercitiis militaribus, nec non omnibus privilegiis, iuribus, immunitatibus, honoribus, consuetudinibus, franchisiis, liber[ta]tibus, exemptionibus, insignibus, gratiis et indultis frui debeas et gaudere, quibus ceteri milites
35. sive^y equites Aurati a nobis stricto ense creati gaudent et potiuntur quomodolibet [consuetudine], vel de iure. AD hec te praeinominatum Titianum ac filios tuos utriusque sexus legitimos, natos et nascituros, eorumque heredes et descendentes, in perpetuum, una cum domibus, famulis, possessionibus et omnibus aliis bonis vestris mobilibus et immobilibus
36. per vos et quemlibet [vestr]um acquisitis et acquirendis in nostram et sacri Romani [Imperii] tuitionem, protecti]onem et salvig[uar]di[am] su]scipimus et acceptamus; volentes et decer[nentes] quod, ex nunc in antea, perpetuis futuris temporibus sub ha[c] nostra protectione et tutela liberi, salvi et securi sitis; ita quod a nemine contra hanc constitutionem nostram
37. [impulse]mini vel molestamini, sed omnibus et sin]gulis privilegiis, g[ratiis, exemptionibus, libertatibus et praerogativis], quibu[s] alii sub simili protectione, tuitione et salviguardia nostra imperiali constituti] gaude[nt, utuntur et fruuntur, consuetudine ve]l de iure, uti, fr[ui] et gaudere possitis et debeatis, omni impedimento et contradictione cessante;
38. ita tamen quod omni[b]us coram iudice vestro ordinario vos convenientes, debito iur[e, sistere velitis et teneamini. Nulli ergo omnino hominum liceat hanc nostrae creationis, concessionis, largitionis, erectionis, protectionis, salviguardiae, decreti, vol]untatis, privilegii et gratiae paginam infringere, aut ei quovis ausu temerario contraire. Si quis au-
39. tem^z id attemptare praesumpserit, nostram indignationem gravissimam ac penam quinquagin[ta] marcharum auri puri], toties quoties [contrafactum fuerit, irremiscibiliter se noverit incursum, quarum med]ietatem imperialis fis[ci] si[ve] aerarii, [reliquam vero] partem iniuriam passorum vel passi usibus decernimus applicandam. Harum testimonio litterarum manu
40. nostra subscriptarum et sigilli nostri appensione munitarum. Datum in civitate nostra Barcino[nae, die decima] mensis maii, anno Domini millesimo quingentesimo trigesimo tertio, imperii nostri decimo tertio et regnorum nostrorum decimo octavo.
41. *CAROLUS*

Sulla plica: [A]d mandatum caesariae et catholicae Maiestatis proprium.

Ioannes Bernburger.

All'interno della plica, in basso, di mano del secolo XVI diversa da quella dell'estensore del testo, ad inchiostro bruno: pro Titiano Vercellensi.

^y seu in ms. B.

^z vero in ms. B.

B - Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Autografi 181⁷.

Manoscritto, copia semplice, inedito. Fascicolo cartaceo composto di 6 bifogli (ternione) non cuciti, numerati 1-6, di 313 x 215 mm; il testo occupa le cc. 1r-5r. Conservazione buona.

Al verso dell'ultimo foglio, di mano presumibilmente del secolo XVII, a inchiostro brunastro: *Numero 3. 1533, 10 maggio. Copia del privilegio fatto dall'augustissimo Carlo V imperatore al gran Titiano famoso pittore.*

Trascrizione integrale, di mano del secolo XVI, da identificarsi in quella del cavalier Tiziano Vecellio detto l'Oratore (ca. 1538 - 1612)⁵. Scrittura umanistica corsiva di stampo notarile.

La copia risulta tratta direttamente dall'originale, al quale si attiene fedelmente fatte salve minime varianti formali che sembrano doversi ascrivere a deliberati interventi di emendamento del testo da parte del dotto copista (sostituzione della vocale semplice -e con il relativo dittongo: es. *haeredes* per *heredes*, *praesentis* per *presentis*, *poenam* per *penam*, *praedicti* per *predicti*; utilizzo della congiunzione avversativa *vero* in luogo di *autem*, riga 38-39; *seu* in luogo di *sive*, righe 33 e 35) che in taluni casi interviene anche invertendo l'ordine delle parole (*omnia et singula alia* in luogo di *omnia alia et singula*, riga 14; *omnia alia* in luogo di *alia omnia*, riga 17) o addirittura modificando il formulario secondo un criterio stilistico a lui più consono (*indultis frui debeas et gaudere* in luogo di *indultis gaudere, uti et frui possitis et debeatis*, riga 31-32).

Dobbiamo alla cortese segnalazione di Letizia Lonzi la conoscenza di questo documento⁶ – finora ignorato dagli studi sul tema – la cui provenienza va ricondotta alle note vicende di dispersione dei cimeli tizianeschi sul mercato antiquario romano ad opera della famiglia Solero, trattate successivamente in questo catalogo (pp. 162-163 e 174-175). Tiziano Vecellio detto l’Oratore, cugino in terzo grado del pittore, fu letterato, notaio, giurista: creato notaio il 20 giugno 1560 e cancelliere della Comunità dal 1564 al 1577, fu legato a Tiziano nei primi anni della sua attività, prima che i rapporti col ramo della sua famiglia si guastassero per le tensioni createsi tra la Comunità e il notaio Odorico Soldano, cancelliere del capitano di Cadore, nonché nipote del pittore⁷. Sulla base di un confronto grafico con la sua produzione sia cancelleresca che notarile (tavv. I-II), la trascrizione da lui redatta sembra doversi collocare cronologicamente tra la metà degli anni sessanta e i primi anni settanta. Certo le occasioni per la stesura di una copia semplice del diploma di Tiziano possono essere state molteplici, sia nella casa di Venezia – che l’Oratore in gioventù frequentava – che in Cadore. Ma una serie di elementi convergenti ci fa ipotizzare che il privilegio possa essere stato esemplato nel 1565, quando il pittore (probabilmente presente a Pieve per occuparsi degli affreschi dell’abside della chiesa arcidiaconale), stando nella propria casa natale, creò notaio Fausto Vecellio⁸. Poiché la prassi prevedeva che il conte palatino, per poter effettuare l’investitura, esibisse al notaio incaricato di redigerne l’atto il diploma comprovante la propria autorità, affinché venisse verificato, è possibile che il cavaliere – che all’epoca era già cancelliere della Comunità – abbia colto l’occasione per trarre copia del privilegio, nella prospettiva di un futuro reiterato utilizzo, in previsione della creazione di altri notai da parte del conte palatino Tiziano.

1 - Arezzo, Museo di Casa Vasari, Archivio Vasariano, *Zibaldone*, ms. 50, cc. 141 e 144.

Manoscritto cartaceo su bifoglio, misure non note⁹. Estratto del diploma di Tiziano in lingua latina.

Al verso del bifoglio (c. 144), di mano del secolo XVI, diversa da quella dall’estensore del testo: *Privilegio di Carlo V a Titiano Vecellio*; di mano presumibilmente del secolo XVII: *Privilegio di Titiano*.

Edito in *Lo Zibaldone di Giorgio Vasari*, a cura di A. Del Vita, Roma, R. Istituto d’Archeologia e Storia dell’arte, 1938, pp. 292-293.

Rielaborazione critica, che sintetizza il contenuto del privilegio senza riprodurre fedelmente le formule e utilizzare il lessico del testo originale. Ancorché il Del Vita lo definisca “la copia del privilegio” si tratta invece di un breve estratto, che riporta solo gli elementi sostanziali del diploma. Tra i vari fattori che collegano questo testo all’originale, denunciandone l’assai probabile derivazione diretta, si segnala la presenza dell’errore-guida rappresentato dal cognome *Vecellio* corretto su precedente *Vercellensi*, che ricorre tanto nel diploma in pergamena che nell’estratto vasariano.

lc. 141| Cum te virum egregia in Romanum Imperium fide atque observantia omnique virtutum genere praestantem certissimis argumentis perspexerimus, praeter alios exquisitas in geniū tui dotes, tuam illam singulares pingendi artem ita sumus admirati, ut te alium memoriae nostrae Apellem iure optimo vocari posse iudicaverimus. Itaque Alexandri Magni et imperatoris Octaviani Caesaris Augusti vestigiis inhaerentes, quorum ille a nemine, praeterquam ab Apelle pingi voluit: hic gravissimo edicto vetuit, ne quis eum pingendo exprimeret nisi qui ea in arte principem locum obtineret, nos tibi soli pingendos et exprimendos tradidimus et in nobis ipsis quam eleganter, quam affabre cum natura ipsa certiores experti sumus. His de causis ab istituto nostro non abhorrentes, te talem virum non vulgaribus praemiis et honoribus honestandum esse censuimus. Primum igitur ex certa nostri animi sententia, non sine prudentissimo procerum nostrorum consilio, te virtutis ergo sacri Lateranensis palatii comitem equitemque illis insignibus decoratum creamus quibus alii a nobis creati equites decorari solent. Deinde familiam tuam in patricias adoptamus, teque nobilem et summo loco natum, posteritatemque tuam in patriciis nostris et sacri Romani Imperii numerari volumus. Siquis autem huic nostrae sententiae atque auctoritati non veritus fuerit intercedere, noverit se quinquaginta marchis auri in fiscum nostrum redigendis mulctatum, ut ad hęc etiam se gravissime indignationis nostrae obnoxium fore.

Datum in civitate nostra Barcinone. Anno Domini MDXXXIII, die X maii, imperii nostri XIII et regnorum nostrorum XVIII.

Non è dato sapere come l’esemplare pervenne nelle mani del Vasari, che – stando al testo della *Vita* di Tiziano edita nel 1568, come pure secondo la critica¹⁰ – visitò nel 1566 lo studio del pittore, ove avrebbe potuto prendere visione del diploma originale ed eventualmente trarne copia. Il fatto che nessuna allusione al diploma o ai contenuti di esso compaia nella *Vita* fa però pensare che il Vasari lo abbia acquisito solo successivamente: è pertanto possibile che in occasione della visita veneziana egli abbia visto la pergamena e ne abbia commissionato una sorta di copia, ricevendone – forse tardivamente – questo estratto.

In merito alla possibile identificazione dell'estensore del testo, per incompatibilità grafica con altri suoi autografi noti¹¹ è da escludersi che si tratti del Vasari stesso, al quale il Del Vita¹² attribuisce invece l'attergato presente sul verso del bifoglio (*Privilegio di Carlo V a Titiano Vecellio*, c. 144v), che anche a nostro avviso risulta in effetti perfettamente compatibile con la grafia degli scritti a lui attribuiti¹³ (tavv. III-IV). Ma al di là degli aspetti grafici, ciò che più richiama il nostro interesse è il contenuto dell'estratto: la totale assenza di sottoscrizioni o altri elementi di autenticazione qualifica il documento alla stregua di una copia semplice, rivelando pertanto che l'intenzione dell'estensore era quella di cogliere e riprodurre la sostanza del documento, senza alcun interesse per la forma o la validità giuridica di esso. Il fatto stesso di optare non per un fedele transunto, bensì per una vera e propria rielaborazione autonoma dei contenuti, che si discosta dall'originale tanto nell'uso delle formule quanto nel lessico, rinvia necessariamente a una persona di ambito colto, buona conoscitrice della lingua latina, in grado di comprendere appieno il significato del privilegio e riassumerne in poche righe (224 parole contro 1818) gli elementi essenziali, avvalendosi di terminologia del tutto personale. Un confronto analitico dei due testi evidenzia infatti che, anche laddove sarebbe stato logico riprodurre il lessico del diploma originale, il documento vasariano se ne discosta: basti citare, solo a titolo di esempio, l'utilizzo del termine *patricius* anziché *nobilis* (dell'originale) e del poco usuale avverbio *affabre*; la *variatio* della formula *ex certa nostri animi sententia* in luogo di *ex certa nostra scientia*, oppure l'inversione degli elementi che compongono la *datatio* cronica finale (*anno Domini MDXXXIII, die X maii*, anziché *die decima mensis maii, anno Domini millesimo quingentesimo trigesimo tertio*). Anche la scrittura, qualificabile in cancelleresca italiana (o semplicemente italiana)¹⁴ di ambito colto, rivela una ricerca attenta della forma, caratterizzandosi per il *ductus* alquanto calligrafico, per il rispetto dell'equidistanza tra le righe e le singole parole, per il tracciamento accurato dei capilettera e delle maiuscole.

Interessante il titolo del documento, che lo qualifica immediatamente come estratto e non come copia parziale: *Carolus V Romanorum imperator Titiano Vecellio*, laddove il cognome *Vecellio* è esito di correzione (successiva e di altra mano) su precedente *Vercellensi*. Il copista aveva quindi originariamente riprodotto il medesimo errore presente nel diploma originale, fatto che escluderebbe di poterlo identificare in uno degli "amanuensi" abituali di Tiziano, quali Giovanni Alessandrini¹⁵ o il Verdizzotti; tale ipotesi sembra rafforzata dall'impiego del termine *patricius* in luogo di *nobilis*, che non era affatto usuale nella Venezia dell'epoca, mentre risulta maggiormente diffuso nel centro Italia. L'accuratezza della scrittura, fortemente impostata, fa inoltre pensare a una persona avvezza all'attività grafica, se non addirittura a uno scrivano di professione.

Sulla base di questi elementi sembra verosimile che l'estratto sia stato redatto nel 1566 da uno scrivano che certamente il Vasari doveva avere al proprio seguito nel corso dei suoi viaggi finalizzati alla ricerca di notizie e documenti sulle vite dei pittori. Questo però non spiega come mai del documento non appaia alcun cenno nella *Vita* di Tiziano edita nel 1567, che pur menziona la visita dell'aretino alla bottega del pittore.

Sempre rimanendo in ambito toscano, è possibile che il Vasari, dopo aver preso visione del diploma nello studio di Tiziano, avesse invece incaricato il fiorentino Cosimo Bartoli (agente politico dei Medici a Venezia dal 1563 al 1572 che, stando agli studi di Hope, costituì una delle principali fonti di notizie per la *Vita* di Tiziano, dovuta in gran parte a sua stesura) di redigerne un estratto. Ricordando il passo secondo il quale nel dicembre 1563 l'abate fiorentino scrisse all'amico aretino, "delle cose di Titiano ancora vi manderò una nota, che ho incominciata; ma datemi tempo"¹⁶, potremmo ipotizzare che il documento facesse parte delle varie informazioni promesse dal Bartoli al Vasari, poi non più pervenute, o per lo meno non in tempo utile per la stampa.

2 - Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte, ouero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato*, Venezia, presso Giovan Battista Sgava, 1648, I, pp. 162-165.

Edito. Trascrizione parziale.

Si tratta di un vero e proprio transunto, che sintetizza la volontà dispositiva del diploma mantenendone inalterato il dettato, ma omettendo i brani costituiti prevalentemente da formulario. Assembla di fatto quattro segmenti del testo originale: l'*intitulatio* di Carlo V (riga 1); l'*inscriptio* di Tiziano (righe 3-4); la *dispositio* relativa alla concessione del palatinato (righe 4-10); la *dispositio* relativa alla concessione del cavalierato (righe 26-35).

La trascrizione non presenta un elevato grado di fedeltà all'originale, ancorché le discrepanze rilevate sembrano prevalentemente ascrivibili a scarsa accuratezza da parte del copista, o ancor più del tipografo: si tratta infatti frequentemente di omissioni, più che di vere e proprie divergenze di lettura (es. omessi *atque*, riga 4; *exemplo*, riga 6; *fidelium*, riga 8); tra le varianti si segnala invece

la sostituzione di congiunzioni (es. *cum* in luogo di *quum* e *postquam* in luogo di *postea quam*, riga 4; *et aequo* in luogo di *et quoniam*, riga 32). Ma la pecca maggiore dell'edizione è costituita senz'altro dall'errata datazione del documento al 1553, probabile esito di refuso di stampa, non presentando difficoltà oggettive la lettura della data.

Il confronto tra i testi non offre elementi per dubitare che il curatore abbia condotto la sua trascrizione sul diploma originale di Tiziano, anzi: poiché la pergamena presenta alcune righe di scrittura (righe 26-35), incorniciate da una linea a lapis rosso, che corrispondono esattamente al quarto segmento di testo estrapolato dal Ridolfi, è possibile che egli stesso – o chi per lui – abbia evidenziato direttamente sull'originale la selezione del brano che intendeva pubblicare.

3 - Giuseppe Cadorin, *Diploma di Carlo V Imperatore a Tiziano ora per la prima volta pubblicato nella sua integrità e tradotto in occasione delle faustissime nozze Cadorin-Benedetti*, Venezia, co' tipi di Gio. Cecchini, 1850 (in 8°, pp. 31).

Edito. Trascrizione integrale con traduzione italiana a fronte.

La trascrizione, priva di apparato critico, presenta numerose divergenze dal testo originale soprattutto nell'interpretazione di nessi relativi e congiunzioni (es. *cum* in luogo di *quum*, riga 4; *quodcum* in luogo di *quodque*, riga 16; *ubique* in luogo di *ubilibet*, riga 17), nello scioglimento delle abbreviazioni (es. *et* anziché *etiam*, righe 7-19-20-27), nella trascrizione dei toponimi (es. *Auspurgi* per *Habsburgi*), nonché del nome del cancelliere (*Obernburger* in luogo di *Ioannis Bernburger*), cui si aggiungono omissioni, sviste ed errori probabilmente imputabili alla fase di stampa (es. omessi *coetera*, riga 1; *tibi*, riga 26; *ad demonstrandam* per *ad demonstrandum*, riga 27; *el quoniam* per *et quoniam*, riga 32; *molestimini* per *molastamini*, riga 37).

Per espressa dichiarazione del Cadorin, l'edizione si è basata sull'originale di cui era in possesso Taddeo Jacobi¹⁷; i danni della pergamena – che allo stato attuale impediscono parzialmente la lettura di almeno sette righe del testo –, ancorché rilevati dal curatore, sembrano non aver costituito motivo di difficoltà all'epoca della trascrizione, che non presenta lacune, né integrazioni congetturali.

La traduzione italiana a fronte, ancorché non dichiarato, è da ascriversi probabilmente alla cura di Giovanni Meneguzzi, come si ricava da un'affermazione manoscritta di Giuseppe Ciani: “Questo diploma fu stampato colla traduzione a fronte del valentissimo fu signor Giovanni dr. Meneguzzi, e pubblicato per le nozze Cadorin-Benedetti nel 1850, co' tipi del Cecchini in Venezia. L'originale era posseduto dal fu signor Taddeo dr. Jacobi di Pieve di Cadore”¹⁸.

L'illustrazione premessa al testo (pp. 7-11) riporta alcune notizie sulla storia del diploma e del relativo sigillo, nonché un elenco dei notai cadorini creati da Tiziano, non totalmente fededeigno.

Il valore di quest'edizione, ancorché imprecisa, è senza dubbio quello di aver costituito la prima trascrizione integrale (per giunta corredata di traduzione) del diploma, rendendolo così definitivamente fruibile ai seguaci di studi tizianeschi; ma è suo merito soprattutto quello di aver finalmente corretto la data del documento che – erroneamente pubblicata dal Ridolfi in 1553 – si era affermata in tutte le opere successive, perpetrando l'equivoco per ben due secoli.

4 - Francesco Beltrame, *Cenni illustrativi sul monumento a Tiziano Vecellio...*, Venezia, Naratovich, 1852, pp. 99-103.

Edito. Traduzione integrale in lingua italiana.

5 - Francesco Beltrame, *Tiziano Vecellio e il suo monumento*, Milano, Civelli, 1853, pp. 34-38 (traduzione in italiano); pp. 71-73 (testo in latino).

Edito. Trascrizione integrale e traduzione in lingua italiana.

La trascrizione non si discosta dall'edizione del Cadorin del 1850.

6 - Giuseppe Ciani, *Documenti che riguardano Tiziano e gli altri pittori Vecelli che ho potuto trovare. I gennaio del 1864. Giuseppe Ciani*, 12v-17v, Iv; in T. Jacobi, G. Ciani, *Manoscritti su Tiziano* (MCC, Biblioteca Tizianesca, ms. A VI 1230).

Manoscritto, cartaceo. Trascrizione integrale, presumibilmente del 1864.

La trascrizione sembra basata sul testo edito dal Cadorin, al quale si aggiungono tuttavia numerosi errori e notevoli difformità soprattutto nella trascrizione dei toponimi (es. *Hispaniae* in luogo di *Hispaniarum*, *Hierulam* in luogo di *Jerusalem*, *Oceanici* in luogo di *Oceani*, *Lucemburgi* in luogo di *Luxemburgi*).

7 - Celso Fabbro (Pieve di Cadore, MCC, Biblioteca Tizianesca, ms. D III, cartella A *Copie di pubblicazioni su Tiziano*, n. 147).
Manoscritto, cartaceo. Trascrizione integrale e traduzione in lingua italiana, priva di data (ma presumibilmente anni cinquanta-sessanta del secolo XX).

Si tratta di una copia manoscritta dell'edizione del Cadorin del 1850, fedelmente copiata da Celso Fabbro per supplire all'indisponibilità dell'opera a stampa, che risultava già allora difficilmente reperibile¹⁹, come si evince dall'annotazione di sua mano presente sulla coperta: "Copie di pubblicazioni su Tiziano (da conservare in luogo degli originali non posseduti)".

8 - *Curiosità cadorine. Il diploma di Carlo V presso la Casa Tiziano*, in "Il Gazzettino", del 27 novembre 1956 e 3 dicembre 1956, autore non indicato (ma da individuarsi con buona probabilità in Celso Fabbro).

Edito. Traduzione in lingua italiana.

La traduzione non si discosta da quella edita dal Cadorin nel 1850.

9 - Mario Ferruccio Belli, *La Magnifica Comunità di Cadore e i suoi palazzi storici*, Pieve di Cadore, Magnifica Comunità di Cadore, 1998, pp. 85-90.

Edito. Trascrizione integrale, priva di indicazioni circa i criteri di edizione adottati, basata su precedenti edizioni, di cui ripropone le discrepanze dal testo originale. Risulta inspiegabilmente omessa la formula relativa alla concessione del cavalierato della Milizia aurata, corrispondente alle righe 30-35 dell'originale (da *ac ab universis... a vel de iure*).

A 1817

1533

1

CAROLVS QVINTVS cuius fauore clarior Imperator
 Romanorum Imperator Anglorum, ac Rex Germanie, Hispaniarum,
 atinens Sicilia, Hierusalim, Hungaria, Valacchia, Croatia,
 Insularum Buleria, Sardinia, Fortunatarum, et Indiarum, et
 hinc finis, nunc serui in Archidux Austria, Comes Bur-
 gundia, Lotaringia, Brabantia, Lyngburgia, Luxemburgia,
 Ghildria, Westphalia ac Comes Halpurgii, Flandria,
 Tyrolis, Arthia, et Burgundia Saluina, Namurca, et
 Landis, Zelandis, Ferris, Riburgi, Namurca, et Galphania
 Landspannia Alcatia, Marchis Burgonia, et sacri Roman
 Imperij ac Principis Suedia ac. etc. etc. etc. etc. etc.
 nunc, Tripolis, et Sicilia ac. etc. etc. etc. etc. etc.
 sacri fidei dilecto Titiano et uicibus militi, cui equit
 merito, et sacri lateranensis palatii, anteq. nostris
 Imperiali Consistorij Comiti gratiam nostram Ceterum
 omni bonis. Cui nobis imper nos furis, postea quam
 ad hunc Ceterum dignitate, altitudinem huius auspicijs
 curati fuimus, et petitionis, qui singulari fide
 obseruancia nos et sacri Roman Imperij predicti, atq.
 huiusmodi meritis, etq. meritis et ingenio artibus,
 industria, claris, et excellentibus habitis tunc, per uicibus hui
 uoluntate, fauore, et gratia nostra potius; attendentes
 igitur singulari tua nos, et sacri Roman Imperij
 fidei, et obseruanciam, et pro alia appropiat uicibus
 huius, et ingratia debet equitatem illam pignori, et ad
 uicibus huiusmodi ingenio huiusmodi, que quidem nos huius
 nobis uicibus huius, qui uicibus huius Apollis die morant
 ac nos quidem indictionem nostram Aluandri magis, et

Tav. / Pl. I.

Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Autografi 1817, c. 1r. Copia del diploma di Carlo V a Tiziano Vecellio, di mano del cavalier Tiziano l'Oratore. Rome, National Central Library, Autografi 1817, fol. 1r. Copy of the diploma granted by Emperor Charles V to Titian, by hand of Tiziano l'Oratore.

CAROLVS V. ROMANOR. IMPER. A
 VECELLIO
 TITIANO VERCELLIENSI

CVM te virum egregium in Romanum Imperium fide, acq. obseruantia
 omniq. virtutum genere praestantem certissimi argumentis per-
 spexerimus, praeter alias exquisitas ingenij tui artes, tum illi
 singularem pingendi artem ita sumus admirati, ut te alium
 memoriae nostrae Apellem iure optimo vocari posse iudicauerim.
 Itaq. Alexandri Magni, et Imperatoris Octavianus, Celsus An-
 gusti vestigijs inherentes, quoru. ille a nemine praeterquam ab
 Apelle pingi voluit: hic grauisimo obsequio utiuit, ne quis eum
 pingendo exprimeret, nisi qui ea in arte principem locum ob-
 teneret, nos tibi soli pingendas, et exprimendas tradi demus,
 et in nobis ipsis quam eleganter, quam affabre cum natura
 ipsa certatus exgeris sumus. His de causis ab Instituto nostro
 non abhorrentes, et talem virum non minus bonis premijs et
 honoribus honorandam esse censuimus. Primum igitur ex certa
 nostri auij sententia, non solum prudentissimo praetura nostro-
 rum consilio, te virtutis ego sacri Lateranensis Palatii Comitem,
 Equitemq. illis insignibus decoratum ornamus, quibus alij a nobis
 creati Equites decorari solent. Deinde familiam tuam in Patrijs
 adoptamus, teq. nobilem et summo loco natum, posteritatemq. tuam
 in Patrijs nostris, et sacri Romani Imperij numerari volumus.
 Signis autem huiusmodi sententia, acq. auctoritate non veritus fue-
 rit intercedere, nunciat et quingagesimo Marchis auti in Jussu
 nostram religendis multatam, et ad hoc etiam se grauisimam
 indignationis nostrae obnoxium fore. Datum in Civitate nostra
 Baranone. Anno domini M. D. xxx. xij. die. x. May. Imperij
 nostri xxij. et Regnum nostrum. cxxij.

Prinçipio de Vasari
 a Tiziano Vecellio

15

Prinçipio de Vasari

Tav. / Pl. III.

Arezzo, Museo di Casa Vasari, Archivio Vasariano, Zibaldone, ms. 50, cc. 141 e 144. Estratto del diploma di Carlo V a Tiziano Vecellio, con attergato autografo del Vasari.
 Arezzo, Casa Vasari Museum, Vasariano Archives, Zibaldone, ms. 50, fols. 141 and 144. Extract from the diploma granted by Emperor Charles V to Titian Vecellio,
 with Vasari's autograph endorsement on the back.

Tiziano conte palatino: modestia e temperanza nell'utilizzo dei propri privilegi

Come si dirà oltre (p. 160), per effetto dell'investitura a conte palatino²⁰ e cavaliere, Tiziano conseguì – non è dato sapere se con atto ufficiale – la facoltà di aggiungere alla propria arma di famiglia il simbolo araldico dell'aquila bicipite, tipica dell'Impero, presente nello stemma della miniatura che orna il capolettera iniziale del diploma. Facoltà della quale il pittore si avvale almeno in un caso noto (la *Pietà* dell'Accademia), mentre per quanto riguarda l'uso dei titoli nobiliari sembra potersi affermare che Tiziano non fece normalmente uso del titolo di *comes*, continuando a definirsi – anche dopo il 1533 – soltanto *pictor et eques*, o tutt'al più *eques Caesaris*. Così risulta infatti dai cartigli presenti sui suoi dipinti²¹, dalle sottoscrizioni e dalle intitolazioni del suo epistolario²², come pure dai sigilli di cui ci è pervenuta indiretta attestazione²³, nonché dalla medaglistica nota: il solo titolo di *eques* compare infatti sulla medaglia di Leone Leoni, datata al 1537²⁴ e di Pastorino de' Pastorini (metà degli anni quaranta), mentre non è presente alcun titolo in quella di Agostino Ardeni (metà degli anni sessanta)²⁵. Questa forma di autorappresentazione “contenuta” potrebbe forse trovare una sua ragion d'essere nel fatto che in Cadore – terra con la quale il Vecellio non smise mai di dialogare – i titoli nobiliari non erano riconosciuti²⁶ e anzi, essendo banditi dai pubblici atti, uffici e assemblee, risultavano sgraditi? Del resto, in una comunità alpina in cui la proprietà delle terre (costituite per lo più da boschi e pascoli) era gestita in comune, le aspirazioni di nobiltà della classe emergente venivano di fatto inibite per motivi essenzialmente economici: l'accesso alla nobiltà avrebbe infatti implicato di per sé l'astensione dall'esercizio di arti e mestieri, ma, poiché la quasi totalità delle famiglie borghesi cadorine era impegnata nell'attività di commercio del legname, il riconoscimento nobiliare ne avrebbe pregiudicato gli interessi economici. La via di accesso più diretta ai privilegi e al prestigio di cui godeva altrove il ceto nobiliare diventava quindi giocoforza quella del notariato, che permetteva di esercitare al contempo arti e commercio, spalancando l'accesso ai lucrosi incarichi pubblici e alla *stanza dei bottoni* del Consiglio. In ogni caso, anche a giudicare dal circoscritto numero di privilegi concessi – e dalla qualità dei beneficiati –, sembra di poter ascrivere questa sorta di “temperanza” di Tiziano conte palatino a una sua ben precisa linea comportamentale, che lo portò a non approfittare eccessivamente delle prerogative concesse, né largheggiando nella concessione di patenti di notariato e legittimazioni, né ostentando le proprie onorificenze²⁷.

Come è stato giustamente evidenziato, le motivazioni del diploma esaltano e consacrano le doti di Tiziano ritrattista, riconoscendone il ruolo di novello Apelle, ovvero unico pittore degno di immortalare l'immagine dei regnanti²⁸. Ma, al di là della gratificazione e del prestigio da ciò derivanti, il titolo di conte palatino con facoltà di creare notai rappresentava di fatto per Tiziano una forma di potenziale rendita, e per Carlo V una forma di retribuzione assai più conveniente di un vitalizio, consentendogli di elargire al contempo tanto una prestigiosa onorificenza quanto uno strumento di corresponsione economica, senza tuttavia metter mano alle casse della Corona. È noto infatti che i conti palatini nel concedere le patenti di notariato si facessero profumatamente pagare e spesso abusassero della loro facoltà per creare notai anche accettando persone prive dei necessari requisiti: è proverbiale il caso del conte palatino Enrico Pantaleone, che nel corso della sua vita nominò addirittura 132 notai, alcuni dei quali suoi stretti familiari²⁹. Ma non fu questo il caso di Tiziano, che nell'esercizio delle sue prerogative comitali non pare aver ecceduto, limitandosi alla nomina di tredici notai e alla legittimazione di due figli naturali, eccetto uno tutti cadorini. Anche nella scelta degli aspiranti sembra di poter individuare personalità di spessore culturale e di specchiata moralità³⁰, se – al di là degli stereotipati formulari – si esaminino a fondo le “parti” di abilitazione all'esercizio della professione adottate per ciascuno di essi dal Consiglio generale di Cadore: in tutti i casi – come evidentemente previsto dalla prassi – il candidato presentava alla commissione un'orazione latina, alla quale poteva affiancarsi l'esposizione di un brano in versi, come nel caso del letterato Vincenzo Vecellio e di Pomponio Jacobi, che sottoposero all'ascolto della commissione dei carmi virgiliani.

Tiziano e il notariato cadorino

Per quanto riguarda i privilegi di notariato concessi da Tiziano, non ci si soffermerà qui sulla prassi d'investitura d'autorità imperiale³¹: basterà solo ricordare che per ottenere la patente di notariato l'aspirante, che doveva aver raggiunto l'età di ventun anni ed essere riconosciuto di buona origine e buona condotta, s'inginocchiava dinnanzi al conte palatino e giurava solennemente – *ad sancta Dei Evangelia* – di esercitare degnamente la professione. Riceveva quindi penna, carta e calamaio quali simboli dell'*ars notarie*, gli veniva momentaneamente infilato al dito l'anello del conte ed era infine proclamato notaio, tramite consegna del relativo privilegio redatto su pergamena. Se nei territori della Serenissima l'esercizio del notariato era

regolamentato dai rispettivi statuti cittadini, nonché dai collegi notarili generalmente presenti in ciascuna podesteria, in Cadore – ove, dopo la dedizione del 1420, la Repubblica di Venezia aveva riconosciuto e mantenuto gli antichi ordinamenti – la materia era regolata dagli *Statuti* della Magnifica Comunità, tanto per l'attività *ad acta*, che si svolgeva presso la cancelleria del vicario di Cadore o in altre mansioni pubbliche, quanto per l'attività *ad instrumenta*, che i notai esercitavano come liberi professionisti. La particolarità del territorio cadorino rispetto alle restanti realtà della Terraferma veneta va individuata nel fatto che qui non si costituì mai un collegio professionale, ma fu sempre il Consiglio generale di Cadore a esercitarne le competenze: la mancanza di un organismo corporativo³² appare del resto evidente laddove si esamini l'elevato numero di articoli che gli *Statuti* cadorini dedicano alla regolamentazione dell'attività notarile³³: non solo se ne ricava che la Comunità stessa fungeva da organo di controllo, autorizzando l'accesso alla libera professione³⁴ e agli *officia publica*, ma erano previste anche disposizioni specifiche circa l'esercizio del notaio *ad instrumenta*, la cui attività risulta regolata dal punto di vista economico insieme a quella propria di cancelleria, in un apposito tariffario³⁵.

Non è forse troppo azzardato sostenere che in Cadore non si fosse data statuizione a un apposito organismo corporativo proprio a causa dell'ampia partecipazione di membri del ceto notarile alle *élites* sociali e alle cariche istituzionali di prestigio³⁶. È quanto del resto già sostenuto sin dalla metà del XIX secolo dall'abate Giuseppe Ciani, che nella sua *Storia del Popolo Cadorino* traccia un efficace profilo del ruolo occupato dalla classe notarile all'interno della società del tempo, alludendo in particolare alla frequente prassi della creazione di notai da parte dei conti palatini dell'epoca.

Sebbene i tabellioni, o notaj abbondassero anche nell'età antecedenti, non furono mai sì in fiore nel Cadorino, e in tanto pregio, come in quella, che ho preso a discorrere. Imperciocchè il tabellionato era la via più diritta, e sicura ai primi, e meglio onorevoli posti, ed impieghi nella patria, e per conseguente a' non lievi guadagni, singolarmente, se chi lo esercitasse, valesse per ingegno, e fosse in fama di onesto e dotto nelle leggi. Tenuto in conto d'un'arte liberale, non impediva che le persone, che la professavano, attendessero in pari tempo ad altre speculazioni, come alla mercatura, al traffico, all'avvocatura, agli scavi metallici, agli studj ameni, e scientifici. Notaj, e giureconsulti, che levarono gran grido, furono a loro di Conte fra gli altri, e Toma Tito; distinti letterati Vincenzo, e Tiziano conosciuto nel nome di Oratore, tutti quattro del casato illustre de' Vecelli; altri assunti al reggimento de' giuristi nel patavino Gin-

nasio, come Filippo Mainardi; altri, come un Piloni, e un Soldano, ampliarono di molto il casato avito.

I Papi, gli Imperatori, e i principi da prima, poi quelli pure, che onoravansi nel titolo, e nelle prerogative di Conti palatini, decoravano del tabellionato i giovani, che vi aspirassero, e ne venissero stimati degni. Ma l'essere insigniti nel tabellionato non bastava: ove lo volessero esercitare si chiedevano altre pratiche; dirò le prescritte nel Cadorino.

I giovani aspiranti al notariato, forniti i primi studi nelle scuole della patria, se non valenti perciò a continuarle altrove, che di scarse, o mediocri fortune, applicavansi alle patrie leggi, e al giure comune sotto la disciplina de' notaj, o causidici del paese, copiandone le scritture, assistendo alle cause, impraticandosi del foro: bastevolmente istruiti cercavano, e brigavano, che chi ne avesse il diritto, li insignisse della dignità notarile.

Non così coloro, a' quali abbondavano le fortune; compiuta l'educazione scientifica, e legale nell'Università si frequentate di Bologna, o di Padova, o presso maestri privati, che fossero in nominanza di sapere, in Venezia, in Brescia, a Udine, a Belluno, impetravano il notariato da chi avesse autorità di conferirlo: esauditi, un notajo ne rogava l'istromento. Munito di questo presentavasi al Consiglio, e lo supplicava di ammetterlo fra i notaj della Contrada. Accettata l'istanza, determinava il giorno, in cui ricomparisse, ed esibisse l'istromento, testimonio del conferitogli tabellionato. Quindi recitava in pieno Consesso un'elaborata orazione latina, che per lo più versava sull'ufficio, e sui doveri, che incombono a' notaj. Venia per ultimo esaminato, su tre cose principalmente: nella letteratura, nelle patrie leggi, e nel giure comune. Aperta a caso l'Eneide, e poscia il libro degli Officj, o una delle Orazioni di Tullio, volevasi che si dell'una, che degli altri traducesse, e ne commentasse un lungo brano: tanto stava a cuore al Consiglio, che se non tutti, almeno il più de' suoi notaj fosse culti, e dotti! A questo esperimento esistevano i parenti, e gli amici, e quanti tenessero d'incoraggiarlo, e di onorarlo di loro presenza. Ciò fatto, veniva dichiarato degno della pubblica fiducia; il che importava, che potea esercitare il tabellionato, rogare qualunque atto, di che fosse richiesto; sedersi ne' banchi nella loggia, o nella sala, in cui il Consolato rendeva ragione, ed esercitare l'avvocatura. Il reggimento della patria era presso che interamente in loro balia: imperciocchè da essi per lo più i Consoli, che insieme al Vicario sentenziavano delle cause, e rendevano ragione: da essi i due Cancellieri si prefettizio, che della Comunità: da essi i dieci Officiali, o governatori delle Centurie: gli Ambasciatori, Oratori, o Nuncj, che inviavansi al Principe, ai Podestà delle città venete, alle Comunità, e in antico ai Caminesi, ai Patriarchi, ai Conti, e Dinasti Goriziani, e Tirolesi: non negozio pubblico, o privato, non questione, in che non entrasse. Molti per conseguenza i guadagni: massime, se prevalessero per ingegno, e dottrina legale e fossero in fama di onesti, e galantuomini.

Essi costituivano l'unica aristocrazia del paese: la professione in certa guisa li nobilitava; erano onorati nel titolo di spettabili, e se avessero gradi accademici, di eccellentissimi. La patria non dava altri titoli, che questi, e finivano colla persona.

Alcuni avevano ottenuto il tabellionato da Pierio Valeriano, illustre letterato, e poeta Bellunese, che nel 1528 aperta un'Accademia nella sua Patria insegnava i giovani, che volessero profittarne, nelle lettere, e nelle scienze: altri da Bertrando de Susanis in Udine, da Lanterio Appiano in Brescia, da Francesco Sansovino de' Tatti in Venezia; e da Tiziano Vecelli il Pittore; Conti Palatini codesti cumulatati di molte prerogative, quella fra l'altre di conferire il notariato e que' giovani, che ne reputassero degni. Molti ne creò Tiziano, tre i più distinti, Vincenzo Vecelli nel 1540; Antonio Nardei nel 1562, e Rocco Costantini di Valle nel 1567³⁷.

Per ottenere il titolo di notaio non era richiesta la frequenza di corsi giuridici a livello universitario³⁸, ma l'istruzione di base conseguita a Pieve, ove esisteva una scuola di grammatica e lettere classiche a spese della Comunità³⁹, doveva poi essere corredata da un periodo di tirocinio presso un altro notaio: la formazione si sostanzialmente dunque nell'imprescindibile ed essenziale funzione svolta dall'apprendistato pratico⁴⁰, con il quale si acquisivano probabilmente anche quegli elementi di cultura amministrativa e quei rudimenti del diritto pubblico e privato che stanno alla base dell'*ars notariae*. Molto spesso la pratica veniva svolta nell'ambito familiare, poiché la professione appare evidentemente trasmettersi di padre in figlio, o comunque attraverso la parentela, dando luogo a vere e proprie dinastie di notai, dai cognomi di famiglia e nomi di battesimo ricorrenti⁴¹. Anche in questo senso, peraltro, il Cadore non tradisce le proprie peculiarità rispetto ai territori limitrofi, caratterizzandosi il locale notariato per forme di controllo che appaiono – almeno formalmente – ben più severe: basti notare che, mentre nella confinante podesteria di Belluno, il collegio notarile non richiedeva un esame per accertare la reale preparazione tecnica del candidato, ma semplicemente il versamento della quota dovuta per l'immatricolazione, la prassi prevista dal Consiglio di Cadore risulta decisamente più rigorosa e improntata a verificarne realmente le conoscenze giuridiche di base e la piena padronanza della lingua latina. Come si vedrà infatti dalle deliberazioni riportate, non saranno rari i casi in cui l'esaminando – dopo aver esposto l'orazione latina richiesta – allietterà l'uditorio declamando brani ciceroniani o recitando versi di Virgilio⁴².

Dei notai creati da Tiziano si è conservata una produzione estremamente ridotta: ciò va almeno parzialmente ascritto al naufragio degli atti notarili cadorini del XVI secolo, per-

venutici in minima parte a causa di dispersioni di varia natura⁴³, riconducibili anche a un mancato sistema di conservazione e tutela esercitato a livello centrale dalla Comunità, che avrebbe dovuto farsene carico: se nei restanti territori della Serenissima l'istituzione di un archivio dei notai defunti si era affermato sin dalla metà del XV secolo⁴⁴, il Consiglio generale di Cadore non diede mai seguito a tale prassi rifiutando, ancora nel 1694, di costituire un archivio centrale per i rogiti notarili⁴⁵ che venivano invece mantenuti in famiglia, presumibilmente per continuare a beneficiare dei diritti di estrazione delle copie⁴⁶. Ma al di là delle evidenti lacune documentarie è possibile che alcuni dei notai di nomina tizianesca abbiano effettivamente prodotto un numero di rogiti trascurabile, per non dire pressoché simbolico⁴⁷, essendo forse più interessati al conseguimento del privilegio notarile che al reale esercizio della professione: come anticipato infatti, l'investitura costituiva spesso l'opportunità di accesso a una carica pubblica e del resto le famiglie dei Vecellio, Genova, Costantini, Palatini, Nardei e Jacobi risultano tutte più o meno coinvolte in attività di commercio del legname⁴⁸ che poteva quindi costituire per molti di loro l'effettiva occupazione principale.

I beneficiati da Tiziano: investiture e legittimazioni

Tiziano Vecellio con il privilegio accordatogli dal diploma imperiale di Carlo V che il 10 maggio 1533 lo nominava conte palatino, cavaliere della Milizia aurata e nobile del Sacro romano impero, veniva investito di ampi privilegi, tra i quali quello di creare notai e giudici ordinari e di legittimare figli naturali. Allo stato attuale delle conoscenze sembra che il pittore si sia servito di questa facoltà per creare tredici notai – a parte uno, tutti cadorini e in alcuni casi suoi parenti – e per legittimare due minori, Antonio e Giovanni Battista figli di don Pietro Costantini, pievano di San Vito di Cadore⁴⁹.

Il primo elenco di notai da lui nominati si deve a Taddeo Jacobi che nel suo manoscritto *Miscellanea di memorie relative a Tiziano...* (MCC, Biblioteca Tizianesca, ms. A VI 1230, pp. 22-23), ne elenca dodici, ai quali si sommano le legittimazioni dei due figli del parroco di San Vito.

Il Cadorin⁵⁰ riprende Taddeo Jacobi e si limita a trascriverne l'elenco, con qualche poco significativo adattamento. Più recentemente Lionello Puppi riesamina criticamente l'elenco dei notai: ne ammette per certi undici e inserisce con formula dubitativa il dodicesimo – quell'Antonio Costantini probabile figlio del pievano di San Vito – precisando ulteriormente i ri-

ferimenti alle legittimazioni del Consiglio generale cadorino⁵¹. È il primo ad affrontare una verifica sistematica delle fonti sull'argomento dopo l'imponente lavoro di riordino dell'archivio antico realizzato nel 1910 dagli archivisti Ferro e Giomo, riportando tra l'altro alcuni significativi stralci delle deliberazioni consiliari di abilitazione.

A corredo dell'edizione del diploma, correva quindi l'obbligo di revisionare e rendere contestualmente disponibili anche questi dati, pubblicando in forma integrale tutti i verbali delle deliberazioni con i quali il Consiglio di Cadore esaminava i notai creati da Tiziano e li ammetteva all'esercizio della professione. Ora, una sistematica rilettura e collazione delle fonti – che ha incluso anche le *parti* del Consiglio in copia (contenenti talora elementi supplementari rispetto all'originale) – ci ha permesso di puntualizzare alcuni dati inesatti e di integrarne altri, apportando alle conoscenze finora consolidate qualche novità. Sulla base delle fonti note si era infatti finora sempre ritenuto che Tiziano avesse esercitato le sue prerogative in dodici casi, esclusivamente a beneficio dei cadorini e in un arco di tempo compreso tra il 1540 e il 1570, seguendo con buona evidenza una precisa linea strategica volta ad assicurargli una rete di fedeli collaboratori che rivestissero ruoli chiave tanto nell'ambito dell'attività commerciale che in quello del notabilato cadorino⁵². Il recente ritrovamento di un atto notarile veneziano ha però

in parte scalfito questa convinzione, in quanto attesta che Tiziano concesse una patente di notariato anche successivamente (nel 1571) e a un aspirante che non era cadorino. Ne discende che, almeno in un caso, il pittore pare essersi avvalso dei suoi poteri di nomina per garantirsi l'appoggio e i favori di un fedelissimo anche al di fuori della cerchia dei suoi parenti e conterranei, probabilmente per tutelare i suoi interessi in ambienti in cui un cadorino non avrebbe goduto di particolare ascendente o potere contrattuale.

Riguardo alle legittimazioni, ne sono attualmente note solo due: Antonio di anni 19 e Giovanni Battista di 17, figli naturali di padre Pietro Costantini, pievano di San Vito di Cadore, legittimati entrambi il 18 ottobre 1568 da Tiziano in Venezia, con atto del notaio Toma Tito Vecellio⁵³.

Quello che segue è un repertorio ragionato delle fonti (o notizie di esse) relative agli atti di investitura e legittimazione attualmente noti: il regesto che precede ciascuna trascrizione è stato quindi volutamente integrato anche con dati che si ricavano da elementi esterni al documento.

Nel caso delle deliberazioni del Consiglio di Cadore, la trascrizione riportata è sempre quella tratta dalla serie delle *parti* originali, ma per completezza vengono indicati anche i registri delle *parti* in copia, che possono contenere talora significative varianti.

1

1540, settembre 11. Pieve di Cadore.

Il Consiglio generale di Cadore abilita all'esercizio del notariato in Cadore Vincenzo Vecellio fu Vecellone di Pieve di Cadore, creato notaio da Tiziano Vecellio con atto del notaio Tito Vecellio di Pieve di Cadore, in data ignota⁵⁴.

Conferma da parte del Consiglio generale di Cadore: 11 settembre 1540⁵⁵.

Cancelliere della Comunità: Vecello Vecellio di Tiziano.

AMCC, busta 9, *Consiglio generale, deliberazioni. Dall'anno 1538 Gennaio 7 al 1554 Giugno 10, Parti del Consiglio*, c. 46r-v; *ibidem*, busta 30, *Consiglio generale, deliberazioni, parti in copia 1513-1547*, c. 314r-v.

lc. 46rl Literatus et bonis moribus imbutus ser Vincentius quondam egregii viri ser Vecelloni Vecellii notarii plebis Cadubrii ad conspectum totius spectabilis generalis Consilii doctam atque disertam habuit orationem, pre se ferentem quandam et venustatis et lc. 46vl eloquentię ciceronianę gravitatem, per quam supplex atque humiliter requisivit per eiusdem spectabilis Consilii iudicium determinari ipsum fore admittendum et aliorum notariorum Cadubrii legalium numero aggregari, cum creatus fuerit notarius per excellentem virum dominum Ticianum Vecellium, pictorem et comitem pallatinum, quemadmodum assertum fuit constare privilegio manu ser Titi Vecellii notarii, promittens, sub eodem iuramenti vinculo sibi prestiti in eius tabellionatus creatione, omnia instrumenta tam publica quam privata, ultimas voluntates et quecumque iudiciorum acta et omnia demum et singula que ex debito officii sui facienda occurrerint conscribere, iuste, pure et fideliter, omni simulatione, falsitate et dolo remotis; insuper huic spectabili Communitati se futurum semper obnoxium, fautorem atque propitium; unde habita prius fide de dicto privilegio a prenominato

ser Tito notario et cognita eiusdem supplicantis optima conductione, ipsiusque bonis moribus perspectis et facto denique periculo de eius doctrina, quę abunde patuit et grata quidem fuit auribus omnium audientium, non solum ex prehabita oratione, quam ex litterata Virgiliani carminis expositione, fuit posita pars et obtenta per omnes ballotas nulla in contrarium et decretum atque deliberatum quod antedictus ser Vincentius tanquam legalis et auctenticus notarius posthac in tota Cadubrii regione possit et valeat artem et officium tabellionatus publice exercere et operari, tam in instrumentis et ultimis voluntatibus et quibuscunque iudiciorum actis conscribendis, quam in omnibus et singulis faciendis quam ad dictum officium spectant. Quę quidem omnia prefatum spectabile Consilium deliberando sua auctoritate confirmavit et in fidem presentes fieri et suo sigillo muniri mandavit.

2

1548, settembre 9. Pieve di Cadore.

Il Consiglio generale di Cadore abilita all'esercizio del notariato in Cadore Pomponio Jacobi di Michele di Pieve di Cadore, creato notaio da Tiziano Vecellio in Venezia, con atto del notaio Giovanni Alessandrini di Pieve di Cadore del 4 luglio 1546⁵⁶.

Conferma da parte del Consiglio generale di Cadore: 9 settembre 1548⁵⁷.

Cancelliere della Comunità: Vecello Vecellio di Tiziano.

AMCC, busta 9, *Consiglio generale, deliberazioni. Dall'anno 1538 Gennaio 7 al 1554 Giugno 10, Parti del Consiglio*, c. 171r-v; *ibidem*, busta 31, *Consiglio generale, deliberazioni, Parti del Consiglio in copia 1548-1574*, cc. non num., alla data.

lc. 171r *Al margine sinistro*: Confirmatio ser Pomponii de magnifico Iacobo in notarium.

Ita disponentibus ordinibus et statutis huius spectabilis Communitatis Cadubrii, quibus prohibitum est quempiam in Cadubrio posse exercere artem et officium tabellionis, nisi prius et ante omnia de eius doctrina sufficientia ac probitate facta fuerit diligens examinatio, quocirca^a se presentavit in Consilio generali Cadubrii ser Pomponius filius ser Michaelis magnifici Iacobi de Plebe et humiliter petiit licentiam a prefato spectabili Consilio ut possit et valeat in hoc territorio Cadubrii exercere dictum officium tabellionatus, promittens huic spectabili Communitati se futurum semper obnoxium, fautorem ac propitium et iuramento suo sibi prebito in eius creatione tabellionatus, omnia instrumenta tam publica quam privata, ultimas voluntates et quaecumque iudiciorum acta et omnia et singula quae ex debito eius officii facienda occurrerint, conscribere et exercere iuste, pure ac fideliter, omni penitus simulatione, falsitate et dolo remotis; unde viso imprimis privilegio ipsius ser Pomponii, eidem concesso per magnificum dominum Ticianum, pictorem et comitem pallatinum, scripto manu ser Ioannis Alexandrini notarii Plebis sub anno Domini millesimo quingentesimo quadragesimo sexto, indictione quarta, die lc. 171v quarto mensis iulii et cognita eius doctrina et sufficientia, quę patuit omnibus de Consilio non tantum per orationem disertam et elegantem, verum etiam per expositionem quorundam carminum et versuum Virgilianorum quos et quę perpulcre et ex improvviso exposuit et declaravit, adeo quod ab omnibus fuit admodum commendatus et omnibus premissis optime consideratis, antenominatus ser Pomponius, hilari fronte ac benigne, fuit admissus; et perconsequens decretum atque deliberatum, per omnes ballotas nemine discrepante, quod ipse tamquam notarius publicus, legalis et auctenticus possit et valeat posthac in toto isto territorio huiusmodi officium tabellionatus publice ac libere exercere, conscribendo instrumenta, testamenta, contractus, cuiuscumque generis et actos iudiciarios et omnia demum et singula quę ad ipsum officium spectant et pertinent, prout faciant alii legales et autentici notarii Cadubrienses, iurando in forma et gratias agendo prefato spectabili Consilio. Quod auctoritate sua laudavit et confirmavit, iubens et mandans premissa omnia sigillo prefate spectabilis Communitatis muniri.

^a *quocirca* al margine sinistro con segno d'inserzione.

3

1555, settembre 9. Pieve di Cadore.

Il Consiglio generale di Cadore abilita all'esercizio del notariato in Cadore Girolamo Palatini di Francesco fu Bernardo, di Pieve di Cadore, creato notaio da Tiziano Vecellio con atto del notaio Giovanni Alessandrini di Pieve di Cadore dell'11 luglio 1555⁵⁸.

Conferma da parte del Consiglio generale di Cadore: 9 settembre 1555.

Cancelliere della Comunità: Toma Tito Vecellio.

AMCC, busta 10, *Consiglio generale, deliberazioni. Dall'anno 1555 Gennaio 7 al 1563 Novembre 26, Parti del Consiglio*, a c. 13r-v; *ibidem*, busta 31, *Consiglio generale, deliberazioni, Parti del Consiglio in copia 1548-1574*, cc. non num., alla data.

lc. 13rl *Al margine sinistro*: Confirmatio ser Hieronimi Pallatini de plebe notarii.

Virtute præditus et bonis moribus imbutus ser Hieronymus filius ser Francisci quondam domini Bernardi Pallatini de Plebe Cadubrii in Consilio generali Cadubrii habuit ellegantem et disertam orationem, pre <se> ferentem quandam et venustatis et eloquentiæ Ciceronianæ gravitatem, ea enim humilis et supplex petiit huius magnifici Consilii iudices sapientissimos haud dedignari et ipsum non immeritum iudicare numero tabellionum Cadubrii legalium aggregari, quum ea mente et animo iam pluribus annis vigiliis et laboribus ac ieiuniis in studio literarum non pepercerit, quibus demum ad gradum officii tabellionatus aspiravit et creatus notarius per magnificum dominum Titianum Vecellium quondam domini Gregorii, sacri Lateranensis comitem et equitem auratum, ut patet ex eius privilegio manu ser Ioannis Alexandrini notarii Plebis Cadubrii cum bulla eiusdem magnifici domini Comitum, pollicendo sub eodem iuramenti vinculo prestiti sibi in dicta eius tabellionatus creatione, instrumenta tam publica quam privata, ultimas voluntates et quęcunque iudiciorum acta et omnia et singula quę ex debito sui officii facienda occurrerint conscribere, iuste, pure et fideliter, omni simulatione, falsitate et dolo remotis. Insuper huic spectabili Communitati semper se futurum obnoxium, fautorem et propitium; gratus fuit quidem sermo doctus et venustus auribus lc. 13vl omnium audientium, nam non mediocrem suę futurę probitatis attribuit spem, multum enim interest huius Reipublicę inesse ad ipsius gubernationem homines doctos et probos; unde cognita ipsius supplicantis optima conditione et cognita eius doctrina, quę manifesta cunctis patuit non solum ex prehabita oratione, quam ex docta litterarum ciceroniarum expositione, viso demum dicto eius privilegio, ei concesso per prefatum magnificum dominum Titianum Vecellium manu ut supra, de anno 1555 die 11 iulii, fuit posita pars et obtenta per omnes ballottas, nulla existente in contrarium et per consequens deliberatum et decretum quod antenominatus ser Hieronimus tanquam tabellio condignus, legalis et authenticus posthac in tota Cadubrii regione possit et valeat artem et officium tabellionatus publice exercere et operari, tam in instrumentis et ultimis voluntatibus et quibuscunque iudiciorum actis, tam civilibus quam criminalibus conscribendis, quam in omnibus et singulis faciendis quę ad dictum officium spectant. Quę omnia prefatum spectabile Consilium confirmavit, sua auctoritate et in fidem presentes fieri iussit et suo sigillo muniri.

4

1556, agosto 2. Pieve di Cadore.

Il Consiglio generale di Cadore abilita all'esercizio del notariato in Cadore Agostino Palatini fu Giovanni, di Pieve di Cadore, creato notaio da Tiziano Vecellio, in Venezia, con atto del notaio Odorico Soldano di Pieve di Cadore dell'1 gennaio 1553⁵⁹.

Conferma da parte del Consiglio generale di Cadore: 2 agosto 1556.

Cancelliere della Comunità: Toma Tito Vecellio.

AMCC, busta 10, *Consiglio generale, deliberazioni. Dall'anno 1555 Gennaio 7 al 1563 Novembre 26, Parti del Consiglio*, cc. 32v-33r; *ibidem*, busta 31, *Consiglio generale, deliberazioni, Parti del Consiglio in copia 1548-1574*, cc. non num., alla data.

lc. 32rl *Al margine sinistro*: Confirmatio ser Augustini Pallatini.

Morigeratus iuvenis ser Augustinus filius quondam ser Ioannis Pallatini de Plebe Cadubrii ad conspectum spectabilis generalis Consilii cum se presentasset, in eiusdem executione partis captę super notariorum legalitate, præhabita iocunda diserti sermonis oratione humiliter supplicavi, ex quo iam pluribus annis litterarum studio insudavit, quarum demum, Deo favente, ad tabelionatus officium aspiravit et fuit creatus notarius a magnifico et generoso equite, nec non Aulæ et Concistorii imperialis comite domino Titiano Vecellio quondam domini Gregorii Plebis Cadubrii, habente in hoc auctoritatem, ut evidenter conspicitur ex eius privilegio sub millesimo quingentesimo quinquagesimo tertio, indictione undecima, die vero primo ianuarii, acto Venetiis et scripto manu ser Odorici Soldani notarii eiusdem Cadubrii: dignetur hoc spectabile Consilium ipsum admittere et admissum posthac habere in numero aliorum legalium et autenticorum tabellionum Cadubrii; promittens sub eodem iuramenti lc. 33rl vinculo alias sibi predicti in dicta eius tabellionatus creationem instrumenta, tam publica quam

privata, ultimas voluntates et quaecumque iudiciorum acta et omnia et singula quae ex debito sui officii facienda occurrerint conscribere, iuste, pure ac fideliter omni simulatione, falsitate et dolo remotis; insuper huic spectabili Communitati semper se futurum obnoxium, fautorem et propitium. Unde cognita prius ipsius supplicantis optima conditione eiusque parentum et familiae, deinde eius laudabilibus moribus perspectis et demum ponderata eius doctrina quae abunde patuit, tam ex venusto eiusdem literali sermone, quam ex grata Ciceronianae Epistolae expositione, fuit posita pars et obtenta per singula suffragia, dempto uno tantum, quod antenominatus ser Augustinus tamquam tabellio condignus, legalis et authenticus de coetero in tota Cadubrii regione possit et valeat artem et officium tabellionatus publice exercere et operari, tam in instrumentis et ultimis voluntatibus et quibuscumque iudiciorum actis, tam civilibus quam criminalibus conscribendis, quam in omnibus et singulis faciendis, quae ad dictum officium spectant. Quae omnia prefatum spectabile Consilium auctoritate sua confirmavit et in fidem presentes fieri iussit et suo sigillo muniri.

5

1558, gennaio 9. Pieve di Cadore.

Il Consiglio generale di Cadore abilita all'esercizio del notariato in Cadore Francesco Vecellio fu Vecellone, di Pieve di Cadore, creato notaio da Tiziano Vecellio con atto del notaio Giovanni Alessandrini di Pieve di Cadore, in data non nota⁶⁰.

Conferma da parte del Consiglio generale di Cadore: 9 gennaio 1558.

Cancelliere della Comunità: Toma Tito Vecellio.

AMCC, busta 10, *Consiglio generale, deliberazioni. Dall'anno 1555 Gennaio 7 al 1563 Novembre 26, Parti del Consiglio*, c. 73r-v; *ibidem*, busta 31, *Consiglio generale, deliberazioni, Parti del Consiglio in copia 1548-1574*, cc. non num., alla data.

lc. 73r *Al margine sinistro*: Pars pro ser Francisco Vecellio in notarium.

Morigeratus ac egregius iuvenis ser Franciscus natus ex quondam nobile domino Vecellono Vecellio Plebis Cadubrii ad magnificentum Consilium Cadubrii venit et prehabita valde docta oratione exoravit, ut cum iam pluribus annis litterarum studio operam dederit, quo demum, DEO operante, ad tabellionatus officium aspiravit, fueritque creatus notarius a magnifico domino Titiano Vecellio quondam domini Gregorii, equite et comite pallatino, habente in hoc auctoritatem, sicuti testatus fuit dominus Ioannes Alexandrinus nobilis Plebis dictae in prefato Consilio, talem creationem de mandato eiusdem lc. 73v domini comitis scripsisse in actis suis, dignetur hoc spectabile Consilium ipsum admittere et posthac admissum habere in numero aliorum legalium et authenticorum notariorum Cadubri; pollicens sub iuramento instrumenta tam publica quam privata, ultimas voluntates et quaecumque iudiciorum acta et omnia et singula quae ex debito sui officii facienda occurrerint, iuste, pure et fideliter, omnibus simulatione, falsitate et dolo remotis conscribere; insuper huic spectabili Communitati, semper se futurum obnoxium, fautorem et propitium. Unde cognita prius ipsius supplicantis eiusque parentum et familiae nobilitate et conditione, deinde eius laudabilibus moribus perspectis et demum ponderata eius doctrina, tam ex prehabito docto sermone, quam ex grata Ciceronianae Epistolae expositione et thematis in elegantem latinam linguam compositione, fuit posita pars et obtenta per suffragia 22 contraria 7, quod prenominate ser Franciscus tanquam tabellio condignus, legalis et authenticus de cetero in tota Cadubrii regione artem et tabellionatus officium publice exercere et operari <possit>, tam in instrumentis et ultimis voluntatibus et quibuscumque iudiciorum actis, tam civilibus quam criminalibus conscribendis, quam in omnibus et singulis faciendis quae ad dictum officium spectant, possit et valeat; et ita iuravit manibus tactis scripturis, se facturum dictum officium fideliter ac esse fautorem dictae Communitatis. Quae omnia prefatum magnificentum Consilium auctoritate sua confirmavit et in fidem presentes fieri iussit et suo sigillo muniri.

6

1560, gennaio 12. Pieve di Cadore.

Il Consiglio generale di Cadore abilita all'esercizio del notariato in Cadore Giovanni Genova fu Francesco, di Pieve di Cadore, creato notaio da Tiziano Vecellio con atto del notaio Giovanni Alessandrini di Pieve di Cadore del 5 agosto 1559⁶¹.

Conferma da parte del Consiglio generale di Cadore: 12 gennaio 1560.

Cancelliere della Comunità: Toma Tito Vecellio.

AMCC, busta 10, *Consiglio generale, deliberazioni. Dall'anno 1555 Gennaio 7 al 1563 Novembre 26, Parti del Consiglio*, c. 113r-v; *ibidem*, busta 31, *Consiglio generale, deliberazioni, Parti del Consiglio in copia 1548-1574*, cc. non num., alla data.

lc. 113r *Al margine sinistro*: Confirmatio ser Ioannis Genuensis notari.

Morigeratus iuvenis Ioannes filius quondam domini Francisci Ianuensis de Plebe Cadubrii ad presentiam magnifici generalis Consilii cum se presentasset in executione partis captae super tabelionum legalitate, prehabita docta et elleganti oratione, humiliter supplicavit ex quo iam multis annis literarum studio insudavit quo demum, DEO favente, ad notariatus officium aspiravit et fuit creatus notarius a magnifico domino Ticiano Vecellio lc. 113v Plebis Cadubrii, comite et equite sacri palatii Maiestatis cesareae, ut evidenter conspicitur ex eius privilegio sub millesimo quingentesimo quinquagesimo nono, indictione secunda, die quinto mensis augusti, rogato et in publicam formam redacto per ser Ioannem Alexandrinum notarium Plebis Cadubrii; dignetur hoc magnificum Consilium ipsum admittere et admissum posthac habere in numero aliorum legalium et authenticorum tabelionum Cadubrii; promittens sub iuramento instrumenta tam publica quam privata, ultimas voluntates et quaecumque iudiciorum acta et omnia et singula quae ex debito officii occurrerint facienda, conscribere iuste, pure et fideliter et sincere, omni simulatione, falsitate et dolo remotis; insuper huic spectabili Communitati semper se futurum obnoxium, fautorem et propitium. Unde cognita prius ipsius supplicantis optima conditione, eiusque parentum et familiae probitate et nobilitate, deinde eius laudabilibus moribus perspectis et demum ponderata eius doctrina quae abunde patuit, tam ex eiusdem venusta literali oratione, quam grata expositione lectionis Marcus Tullii, posita fuit pars et obtenta per singula suffragia, nullo prorsus in contrarium, quod antenominatus Ioannes tamquam tabelio condignus, legalis et autenticus de coetero in tota Cadubrii regione possit et valeat artem et officium tabelionatus publice exercere et operari, tam in instrumentis et ultimis voluntatibus et quibuscunque iudiciorum actis, tam civilibus quam criminalibus conscribendis, quam in omnibus et singulis faciendis, quae ad dictum officium spectant; qui Ioannes iuramento sibi prestito in dicto Consilio promisit lc. 114r se facturum dictum officium iuste et sincere et semper fore propitium huic dictae Communitati pro tu supra. Quae omnia prefatum magnificum Consilium auctoritate sua confirmavit et in fidem presentes fieri iussit et suo sigillo muniri.

7

1562, aprile 11. Pieve di Cadore.

Il Consiglio generale di Cadore abilita all'esercizio del notariato in Cadore Scipione Vecellio di Toma Tito, di Pieve di Cadore, creato notaio da Tiziano Vecellio con atto e notai ignoti⁶².

Conferma da parte del Consiglio generale di Cadore: 11 aprile 1562.

Cancelliere della Comunità: Toma Tito Vecellio.

AMCC, busta 10, *Consiglio generale, deliberazioni. Dall'anno 1555 Gennaio 7 al 1563 Novembre 26, Parti del Consiglio*, c. 162r; *ibidem*, busta 31, *Consiglio generale, deliberazioni, Parti del Consiglio in copia 1548-1574*, cc. non num., alla data

I verbali delle deliberazioni del Consiglio (né in originale né in copia) non indicano esplicitamente in Tiziano l'autorità dalla quale Scipione Vecellio ottenne l'investitura a notaio imperiale, né il notaio che avrebbe registrato l'atto. La notizia deriva in questo caso solo dai manoscritti di Taddeo Jacobi (T. Jacobi, G. Ciani, *Manoscritti su Tiziano*, MCC, Biblioteca Tizianesca, ms. A VI 1230, pp. 22-23) ed è successivamente recepita dal Cadorin (*Diploma di Carlo V*, p. 11) ed avallata da Celso Fabbro (*Documenti su Tiziano*, 1957, p. 134). A ben guardare in questo caso le deliberazioni non riferiscono nemmeno la procedura di approvazione secondo le forme solite, ma riportano solo in estrema sintesi la notizia dell'avvenuta abilitazione. Ciò va ascritto al fatto che, essendo Scipione figlio del cancelliere, il padre Toma Tito⁶³ era stato forse esonerato dal presenziare alla cerimonia in veste professionale, così come – per evidenti motivi di incompatibilità – era stato delegato il notaio Giovanni Alessandrini a redigere l'atto formale di approvazione in sua vece.

lc. 162r *Al margine sinistro*: pro Scipione Vecellio in notarium.

In quo prehabita prius oratione et lectionis dispositione et facta ballotatione, fuit per predictum Consilium admissus in notarium et tabellionem Scipio filius mei notari de qua admissione et probatione fuit data facultas et provincia loco mei cancellieri ser Ioan-

ni Alesandrino notario Plebis faciendi ipsi Scipioni privilegium in forma; qui Scipio in predicto Consilio, manibus tactis scripturis iurando per sacra DEI Evangelia, se fore fidelem huic spectabili Communitati et officium tabellionatus exercere iuste et recte in forma; de qua re Deo optimo et ipsi magnifico Consilio ago gratias.

8

1565, gennaio 17. Pieve di Cadore.

Il Consiglio generale di Cadore abilita all'esercizio del notariato in Cadore Giovanni Antonio Nardei di Leonardo, di Domegge di Cadore, creato notaio da Tiziano Vecellio con atto del notaio Odorico Soldano di Pieve di Cadore del 22 aprile 1562⁶⁴.

Conferma da parte del Consiglio generale di Cadore: 17 gennaio 1565.

Cancelliere della Comunità: Tiziano Vecellio di Vecello detto "l'Oratore".

AMCC, busta 12, *Consiglio generale, deliberazioni. Dall'anno 1564 Gennaio 7 al 1577 Ottobre 3, Parti del Consiglio*, c. 21r; *ibidem*, busta 31, *Consiglio generale, deliberazioni, Parti del Consiglio in copia 1548-1574*, cc. non num., alla data.

lc. 21r Die XVII dicti mensis ianuarii, loco solito palatii Communitatis.

Congregato magnifico generali Consilio Cadubrii post tertio datum, ut moris est, campanae sonum, comparvit in eo dominus Ioannes Antonius Nardaeus, filius domini Leonardi notarii Domegli, qui diserta et docta admodum latina habita oratione, de dignitate et honestate scribarum et tabellionum eorumque officii supplicavit eidem magnifico Consilio se recipi et ascribi in collegium notariorum Cadubriensium, cum ea de causa per aliquot annos in nobilissimis civitatibus litterarum studiis operam navaverit, in iisque sudaverit et alserit, ut posset aliquando aspirare ad huius desiderati muneris functionem, ad quam iam se promotum et creatum ostendit ab habente in hoc amplissimam auctoritatem, nempe a magnifico et excelentissimo domino Tiziano Vecellio, pictori sacri Lateranensis palatii aulaequae caesareae et imperialis consistorii comite et equite Aurato, ut patet eius privilegio rogato manu domini Odorici Soldani notari Cadubrii sub anno 1562, die 22 mensis aprilis et, post orationem ut supra habitam, exposuit idem dominus Ioannes Antonius epistolam quandam Ciceronis ita venuste et eleganter, ut aures et animos audientium summa delectatione refererit. Quam ob rem praemissis omnibus consideratis per magnificum Consilium una cum optima conditione vitae et morum ipsius supplicantis, posita fuit pars captaque omnibus suffragiis, quod idem dominus Ioannes Antonius tanquam tabellio condignus, legalis et authenticus posthac in tota hac Cadubrii regione possit et valeat artem et officium tabellionatus publice exercere et operari, tam in instrumentis et ultimis voluntatis et quibuscunque iudiciorum actis conscribendis, quam in omnibus et singulis aliis faciendis, quae ad dictum officium spectant. Qui dominus Ioannes Antonius gratias egit magnifico Consilio, iuseiurandoque de more sibi praestito affirmavit se ea, qua decet fide et probitate, dicto publico munere perfuncturum. Quae omnia magnificum Consilium auctoritate sua confirmavit, in fidemque presentes fieri iussit, insignique solito spectabilis Communitatis muniri.

9

1568, febbraio 5. Pieve di Cadore.

Il Consiglio generale di Cadore abilita all'esercizio del notariato in Cadore Fausto Vecellio fu Michele⁶⁵, di Pieve di Cadore, creato notaio da Tiziano Vecellio con atto del notaio Giovanni Genova di Pieve di Cadore dell'1 ottobre 1565⁶⁶.

Conferma da parte del Consiglio generale di Cadore: 5 febbraio 1568.

Cancelliere della Comunità: Tiziano Vecellio di Vecello detto "l'Oratore".

AMCC, busta 12, *Consiglio generale, deliberazioni. Dall'anno 1564 Gennaio 7 al 1577 Ottobre 3, Parti del Consiglio*, fol. 52r-v; *ibidem*, busta 31, *Consiglio generale, deliberazioni, Parti del Consiglio in copia 1548-1574*, cc. non num., alla data.

lc. 52r Die quinto dicti mensis februarii, loco ut supra. Congregatum est magnificum Consilium Cadubrii, in quo comparens egregius adolescens dominus Faustus Vecellius de Plebe, orationem latinam habuit doctam sane et elegantem; qua clarum dedit indicium oleum se et operam non perdidisse sub disciplina eruditissimi viri Vincentii Vecellii eius patris, cuius memoriam in dicendo iucundissime renovavit dixitque ideo litteris animum applicuisse, ut aliquando aspiraret ad

tabellionatus munus exercendum, in quo et alii de eius familia cum laude versati sunt et versantur; petens propterea se quoque non indignum ab humanitate eiusdem Consilii existimari^a, qui in aliorum Cadubriensium notariorum albo et consortio ascribatur cum potissimum ad illud officium administrandum iam creatus et promotus lc. 52v^l fuerit ab habente in hoc plenam et omnimodam auctoritatem, nempe a magnifico et excellentissimo domino Titiano Vecellio quondam egregii domini Gregorii ex domino Comite Plebis Cadubrii equite Aurato, sacrique Lateranensis palatii et imperialis concistorii comite palatino, ut clare patuit privilegio per ipsum dominum Faustum edito et rogato manu egregii domini Ioannis Genoa notari Plebis Cadubrii, de anno 1565, die primo octobris, lecto ipso privilegio in prefato magnifico Consilio ad omnium intelligentiam et maius quoque virtutis suae specimen exhibuit prefatus adolescens, qui lectionem quandam Ciceronis in libris Officiorum ex tempore sibi oblatam tam scite et eleganter explicavit, ut excultioris plane doctrinae desiderium non reliquerit; quamobrem praemissis omnibus diligenter consideratis per magnificum Consilium una cum honestate familiae et optima ipsius supplicantis conditione, posita fuit pars captaque omnibus suffragiis, quod antedictus dominus Faustus tanquam tabellio legalis et authenticus, possit et valeat ex nunc in antea officium tabellionatus in tota Cadubrii regione publice exercere et administrare, tam in instrumentis, ultimisque voluntatibus et iudiciorum actis conscribendis, quam in omnibus et singulis aliis gerendis et exercendis, quae ad dictum officium spectant et pertinent. Quae omnia antelatum magnificum Consilium auctoritate sua confirmavit et ad maius premissorum robur presentes fieri mandavit et solito magnificae Communitatis signo muniri. Gratias agente domino Fausto universo Consilio et promittente sub vinculo iurisiurandi se ea, qua decet fide et probitate officium predictum exercitaturum.

^a *iudicari* in soprallinea senza segno d'inserzione.

10

1567, gennaio 14. Pieve di Cadore.

Il Consiglio generale di Cadore abilita all'esercizio del notariato in Cadore Rocco Costantini di Giovanni Antonio, di Valle di Cadore, creato notaio da Tiziano Vecellio con atto del notaio Giovanni Genova di Pieve di Cadore dell'1 dicembre 1566⁶⁷.

Conferma da parte del Consiglio generale di Cadore: 14 gennaio 1567.

Cancelliere della Comunità: Tiziano Vecellio di Vecello detto "l'Oratore".

AMCC, busta 11, *Consiglio generale, deliberazioni. Dall'anno 1564 Gennaio 8 al 1576 Novembre 14, Parti del Consiglio*, a cc. LXVv e LXVIr. Anche in busta 12, *Consiglio generale, deliberazioni. Dall'anno 1564 Gennaio 7 al 1577 Ottobre 3, Parti del Consiglio*, cc. 42v-43r, nonché in busta 31, *Consiglio generale, deliberazioni, Parti del Consiglio in copia 1548-1574*, cc. non num., alla data: in entrambi i casi con formulario sensibilmente differente da quello della *parte* originale.

lc. LXVv^l Die XIII dicti mensis ianuarii et loco.

Reiteratum fuit Consilium, in quo visa etiam fueri alia computa quaestioni et postea in collegium tabellionum Cadubrii coopatus fuit civis infrascriptus. Nullum maius theatrum proponi sibi in praemium virtus experie, quam theatrum illud magnificum honoris, cuius quidem, testi Cicerone, si lumen aliquod aspexerimus, nihil est, quod ut eo potiamur, non parati simus et ferri et perpeti; ad quem ut aliquando aspirari ad sui nominis celebritatem posset, ornatissimus adolescens Rocchus Constantinus de Valle domini Ioannis Antonii filius, virtutis difficilem aditum sibi planum faceri ferme constituit, quod ut brevi, ita faciliter est assecutus, purpureum enim aetatis suae ver agens in nobilissimis lc. LXVIr^l civitatibus, sub eruditissimorumque iurorum disciplina versans diurna nocturnaue manu classicos authores, ipsius virtutis scopum feriri est meritus; qui mox in patriam reversus, suaeque profectionis rationem reddere cupiens, hodie in magnifico Consilio Cadubrii praesentatus luculentam prius habuit orationem miris sententiarum electorumque verborum flosculis tectam, qua propositum sibi actionum suarum finem apersi indicans, supplicavit se tabellionem iam creatum confirmari et subindi confirmatum in aliorum collegium recipi; deinde disertis replicavit locum quendam Ciceronis in libro Officiorum ex tempore sibi oblatum; demumque esibuit privilegium eius creationis in tabellionem sibi antea factum per eminentissimum pictorem Titianum Vecellium, sacri Lateranensis aulae comitem et equitem Auratum, sub anno 1556^a proximo devoluto, die primo mensis decembris, rogatum manu domini Ioannis Genouensis notarii Plebis. Quae omnia cum diligentissime considerasset magnificum Consilium antedictum volens debitum virtuti ipsius domini Rocchi praemium honorem constitui, eundem omnibus suffragiis admisci, confirmavit ac benigne acceptavit in

publicum, legalem et authenticum notarium, qui in posterum facultatem habeat huiusmodi tabellionatus officium in tota Cadubriensi regione exercendi, scribendi instrumenta, testamenta, contractus, actusque iudicarios et ea omnia, quae quo quo modo ad munus predictum pertineant; unde delatum fuit illico iuramentum antelato domino Roccho, qui praemissa neherenti in magnificum Consilium gratiarum actione, sub vinculo ipsius iuramenti pollicitus est si ea, qua decet fide et probitati huiusmodi muneri publico perfuncturum. Quae omnia dictum magnificum Consilium auctoritate sua confirmavit, in fidemque praemissorum praesentes fueri mandavit sigilloque suo muniri.

^a *rectius* 1566, come si ricava dalle parti in copia che riportano solo la dicitura sub anno proximo devoluto.

11

1570, gennaio 15. Pieve di Cadore.

Il Consiglio generale di Cadore abilita all'esercizio del notariato in Cadore Girolamo Constantini fu Giovanni, di Valle di Cadore, creato notaio da Tiziano Vecellio con atto e notaio non noti⁶⁸.

Conferma da parte del Consiglio generale di Cadore: 15 gennaio 1570.

Cancelliere della Comunità: Tiziano Vecellio di Vecello detto "l'Oratore".

AMCC, busta 12, *Consiglio generale, deliberazioni, Dall'anno 1564 Gennaio 7 al 1577 Ottobre 3, Parti del Consiglio*, c. 75r-v; *ibidem*, busta 31, *Consiglio generale, deliberazioni, Parti del Consiglio in copia 1548-1574*, cc. non num., alla data.

lc. 75r Die XV predicti mensis ianuarii et loco solito.

Congregatum est magnificum Consilium Cadubrii, in quo comparvit dominus Hieronimus Constan lc. 75vl tinus quondam ser Ioannis de Valle Sancti Martini Cadubrii et elegantem orationem latinam habuit, qua modeste petiit se admitti et ascribi in consortium tabellionum Cadubrii, affirmans se antea ad artem notariatus exercendam admissus fuisse a magnifico domino Titiano Vecellio pictore, sacri Lateranensis palatii, aulaeque caesareae comite et equite Aurato; et praeter orationem ut supra habitam exposuit scite et venuste quandam lectionem Ciceronis ex tempore sibi oblatam, ut digne ad sui complexum et favorem omnes auditores traxerit. Quam ob rem premissis omnibus diligenter consideratis per magnificum Consilium una cum honestate familiae et optima conditione ipsius supplicantis, posita fuit pars captaque omnibus suffragiis, quod antedictus dominus Hieronimus tanquam notarius legalis et authenticus posthac in tota Cadubrii regione possit et valeat artem et officium tabellionatus publice exercere et operari, tam in instrumentis et ultimis voluntatibus et quibuscunque iudiciorum actis conscribendis, quam in omnibus et singulis faciendis, quae ad dictum officium spectant. Qui dominus Hieronimus sub vinculo iuramenti sibi delati pollicitus est se, ea qua decet fide et probitate, officium predictum exercitaturum. Quae omnia prefatum magnificum Consilium auctoritate sua confirmavit et in fidem presentes fieri mandavit et solito suo signo muniri.

12

1575, settembre 11. Pieve di Cadore.

Il Consiglio generale di Cadore abilita all'esercizio del notariato in Cadore Antonio Constantini (di pre' Pietro) di San Vito di Cadore, legittimato all'età di 19 anni da Tiziano Vecellio, in Venezia, con atto del notaio Toma Tito Vecellio del 18 settembre 1568 e dal medesimo creato notaio con atto non noto⁶⁹.

Conferma da parte del Consiglio generale di Cadore: 11 settembre 1575⁷⁰.

Cancelliere della Comunità: Tiziano Vecellio di Vecello detto "l'Oratore".

AMCC, busta 11, *Consiglio generale, deliberazioni, Parti 1564-1576*, cc. non num. (alla data); *ibidem*, busta 12, *Consiglio generale, deliberazioni, Dall'anno 1564 gennaio 7 al 1577 ottobre 3*, c. 183v; *ibidem*, busta 32, *Consiglio generale, deliberazioni, Parti in copia. Dall'anno 1574 gennaio 19 al 1581 luglio 16*, cc. non num., alla data, in entrambi i casi con formulario sensibilmente differente da quello della *parte* originale.

Si tratta verosimilmente del figlio naturale del pievano di San Vito di Cadore Pietro Costantini e di Maria Perini fu Giacomo, che – stando alla testimonianza di Taddeo Jacobi – Tiziano aveva legittimato congiuntamente al fratello Giovanni Battista; l'atto, rogato a Venezia in casa di Tiziano dal notaio Toma Tito Vecellio il 18 settembre 1568, avrebbe avuto come testimoni Ludovico Pinelli, Marcantonio Grisi ed Emanuele d'Augusta⁷¹. Il dispositivo della deliberazione originale del Consiglio non cita espres-

mente Tiziano Vecellio, che viene però menzionato nelle *parti* in copia; la paternità dell'aspirante notaio – generalmente sempre espressa – risulta invece assente in tutti gli esemplari delle deliberazioni.

Audito ser Antonio Constantino de Sancto Vito Cadubrii petente se in notarium admitti et intellecta eius oratione latina cum expositione lectionis Ciceronianae in Epistolis familiaribus visoque eius privilegio, fuit admissus per suffragia 18, contraria 10. Iuravit idem ser Antonius in forma.

13

Constantini Giovanni Battista (di pre' Pietro) di San Vito di Cadore viene legittimato all'età di 17 anni da Tiziano Vecellio, in Venezia, con atto del notaio Toma Tito Vecellio del 18 settembre 1568.

Si tratterebbe del fratello di Antonio Costantini, anch'egli figlio naturale del pievano di San Vito Pietro Costantini, di cui solo Taddeo Jacobi e il Ticozzi riferiscono la notizia di legittimazione⁷², non altrimenti documentata. Probabilmente un'errata interpretazione di tale fonte portò il Fabbiani a inserirlo nell'elenco dei notai cadorini creati da Tiziano, indicando la data di legittimazione come data d'inizio della sua attività notarile⁷³. Tuttavia il Consiglio generale di Cadore non risulta averne mai deliberato l'abilitazione alla professione, né si è a conoscenza di atti da lui rogati.

14

1571, marzo 18. Venezia.

Tiziano Vecellio, in virtù delle prerogative connesse al suo titolo di conte palatino, crea notaio e giudice ordinario Ettore Mantello⁷⁴ di Francesco. All'atto di conferimento del privilegio, che si svolge in casa di Tiziano a San Canciano, sono presenti in qualità di testimoni il mosaicista Valerio Zuccato e lo scultore Tommaso da Lugano.

ASVe, *Notarile, Atti* (notaio Francesco Mondo), b. 8308, cc. 120r-123r.

Il documento, per la segnalazione del quale siamo grati a Paola Benussi, costituisce attualmente l'unico atto d'investitura pervenutoci in forma originale attualmente noto. Dei privilegi concessi ai notai cadorini sopraelencati non si sono infatti conservati né gli esemplari pergamenei muniti del sigillo pendente in cera di Tiziano (annunciato nella formula di *corroboratio* dell'atto che segue) né le relative registrazioni notarili.

|c. 120r|

al margine sinistro: pro Hectore Mantello.

In Christi nomine, amen. Anno Nativitatis eiusdem millesimo quingentesimo septuagesimo primo, indictione quartadecima, die vero dominice decimo octavo mensis martii. Magnificus dominus Titianus de Vecellis miles et eques Auratus, vigore sui privilegii |c. 120v| imperialis sibi concessi per felicis recordationis serenissimum ac illustrissimum principem dominum dominum Carolum, divine favente clementia Romanorum imperatorem semper augustum et cetera, dati in civitate Barcinone, anno Domini millesimi quingentesimi trigesimi tertii, die decimo mensis maii, imperii sui anni tertii decimi, manus sue cesaree Maiestatis subscripti, eiusque sigillo imperiali impendenti ad cordulam sericeam crocei nigroque coloris, contesta muniti, creavit in notarium imperialem prudentem iuvenem dominus Hectore Mantello domini Francisci, presentem et humiliter petentem ac habilem et idoneum et sufficientem repertum, recepto ab eo fidelitatis iuramento iuxta formam in dicto privilegio inserto, mandans expediri literas patentes seu privilegium creationis predictae in forma.

Actum Venetiis, in domo habitationis prefati magnifici domini Titiani, posita in confinio Sancti Canciani, presentibus ibidem domino Valerio Zuchato quondam domini Sebastiani et Thoma de Lugano scutore quondam domini Francisci, testibus rogatis. Ego Franciscus Mundo, Venetus notarius quondam domini Iuliani et cetera.

al margine sinistro: privilegium domini Hectoris.

In nomine Domini, amen. Universis et singulis presentes literas sive presens publicum documentum inspecturis, lecturis, pariter et auditoris. Nos Titianus de Vecellis, miles sive eques Auratus ac sacri Lateranensis palatii auleque et imperialis consistorii comes, salutem, pacem et gaudium in eo qui est omnium vera salus. Sagax humane nature discretio memorie hominum

labilitate pensata, ne ea que inter contrahentes aguntur vel iudiciorum acta oblivionis deffectui subiaceretur, tabellionatus officium adinvenit, per quod ea longius servarentur in civium pariterque ultime decedentiur voluntates ad posteros fideliter pervenirent, quod utique officium hiis ab imperiali celsitudine delectis conceditur obeundum quibus vite ac moribus honestus aliaque laudabilia |c. 121r| probitatis ac virtutis merita suffragantur. Cumque serenissimus ac illustrissimus princeps et dominus dominus Carolus Quintus divina favente clementia Romanorum imperator augustus ac rex Germanie et cetera, volens nos aliquali dono gratioso decorare inter alias facultates nobis in privilegio nostro concessas, gratiose indulisit quod possimus et valeamus facere et creare notarios, tabelliones et iudices ordinarios ac universis personis que fidedigne habiles et idonee sint notariatus seu tabellionatus et iudicatus ordinarii officium concedere et dare ac eos et eorum quemlibet per pennam et calamaium prout moris est de predictis investire, dummodo ab ipsis notariis publicis seu tabellionibus et iudicibus ordinariis per nos, ut premittitur, creandis et eorum quolibet vice et nomine nostro et sacri Romani Imperii et pro ipso Romano Imperio, debitum fidelitatis recipias corporale et proprium iuramentum in hunc modum, videlicet: «Quod erunt nobis et sacro Romano Imperio ac omnibus successoribus nostris Romanorum imperatoribus et regibus legitime intrantibus fideles, nec unquam erunt in consilio, ubi nostrum periculum tractetur, sed bonum et salutem nostram defendent fideliter et promovebunt; damna nostra pro sua possibilitate vetabunt et avertent. Praeterea instrumenta tam publica quam privata, ultimas voluntates, codicillos, testamenta, quecunque iudiciorum acta ac omnia alia et singula que illis et cuilibet ipsorum ex debito ditorum officiorum facienda occurrerint, vel scribenda iuste, pure, fideliter, omni simulatione, machinatione, falsitate et dolo remotis, scribent, legent, facient atque dictabunt, non attendendo odium, pecuniam, vel munera, aut alias passiones vel favores. Scripturas vero, quas debebunt in publicam formam redigere in membranis mundis aut papiris non tamen abrais, fideliter secundum terrarum |c. 121v|

consuetudinem conscribent, legent, facient atque dictabunt; causasque hospitalium et miserabilium personarum, nec non pontes et stratas publicas, pro viribus promovebunt; sententiasque et dicta testium, donec publicata fuerint et approbata, sub secreto fideliter retinebunt; ac omnia alia et singula recte, pure et iuste facient que ad praedicta officia quomodolibet pertinebunt consuetudine vel del iure». Quodque huiusmodi notarii seu tabelliones et iudices ordinarii per nos creandi possint et valeant per totum Romanum Imperium et ubilibet terrarum, facere, scribere et publicare contractus, iudiciorum acta, instrumenta et ultimas voluntates, decreta et auctoritates interponere in quibuscumque contractibus requirentibus illa vel illas ac alia omnia facere, publicare et exercere que ad dictum officium publici notarii seu tabellionis et iudicis ordinarii pertinere et spectare noscuntur; decernendo ut omnibus instrumentis et scripturis per huiusmodi notarios publicos sive iudices ordinarios fiendis plena fides ubilibet adhibeatur, constitutionibus, ordinationibus, statutis, vel aliis in contrarium non obstantibus, prout apparet publico et autentico privilegio nostro prefati illustrissimi domini imperatoris scripto in pergamena sive carta membrana cum appensione sigilli imperialis in cera rubea ad cordulam crocei et nigri coloris sericeam munito, dato in civitate Barcinone, anno Domini millesimi quingentesimi trigesimi tertii, die decimo mensis maii, manu sue cesaree Maiestatis subscripto. Hinc est quod fuerimus nuper suppliciter requisiti pro parte honorandi iuvenis domini Hectoris Mantello domini Francisci ut sibi tabellionatus officium et iudicatus ordinem dignitatem impartire et concedere degnaremur, iuxta predictam facultatem nobis concessam ex preallegato imperiali privilegio, nosque de literarum probitate et circumspectione |c. 122r| ipsius Hectoris, ex fidedigna relatione sufficienter informati, ipsum ad hoc habilem repererimus et idoneum. Eapropter nos huiusmodi supplicationibus grato in hac parte occurrentes assensu auctoritate imperiali supradicta qua fungimur in hac parte prefatum dominum Hectorem Mantello coram nobis propter hoc personaliter et flexis genibus constitutum et petentem in publicum et autenticum notarium, tabellionem et iudicem ordinarium fecimus, creavimus, constituimus et deputavimus ac tenore presentium facimus, creamus, constituimus et deputamus sibi iudicatus ordinarii dignitatem et tabellionatus seu notariatus officium commissimus et concessimus ac commitemus et concedimus omnibus melioribus modo, via, iure, causa et forma, quibus melius fieri et valere possit, investiendo etiam prout investimus predictum dominum Hectorem ut supra stipulantem de dignitate iudicatu ordinarii et officio notariatus seu tabellionatus supradictis per annulli aurei impositionem et atramenti penne et carte traditionem ut moris est. Recepto tamen per nos nomine sacri Romani Imperii ab antedicto domino Hectore et per eum manutactis scripturis in manibus nostris prestito debite fidelitatis et obedientie ac de officio et dignitate studi legaliter et fideliter exercendis, aliasque in forma debita et consueta ad sancta Dei Evangelia corporali iuramento. Dantes et concedentes prefato domino Hectori notario, tabellioni et iudici ordinario ut premititur deputato predicta imperiali auctoritate qua fungimur plenariam licentiam et facultatem per omnes civitates, terras et loca que sacrum Romanum profitetur Imperium ac

alibi ubique locorum et terrarum et fori auctoritatem et decretum in quibusvis, actibus et contractibus in quibus requiratur interponendi. |c. 122v| Nec non contractus et instrumenta quecunque, testamenta et alias quascunque ultimas voluntates et iudiciorum acta conscribendi, faciendi, publicandi et exemplandi; dictamque iudicatus ordinarii dignitatem ac notariatus officium publice et ubique libere exercendi ac omnia et singula faciendi que ad dignitatem et officium huiusmodi quomodolibet pertinere dignoscuntur; volentes et concedentes prefato domino Hectori quod instrumentis, contractibus, testamentis et ultimis voluntatibus ac iudiciorum actibus et scripturis publicis per eum conscribendis et faciendis tanquam auctenticis plenaria ubique fides adhibeatur in iudicio et cetera. Quodque dictus dominus Hector omnibus et singulis honoribus, gratiis, prerogatiuis, immunitatibus, privilegiis et favoribus uti frui et gaudere possit et valeat quibus omnes notarii et iudices ordinarii huiusmodi imperiales utuntur, potiuntur et gaudent ac uti, frui et gaudere possent quomodolibet in futurum tam de iure quam de consuetudine, non obstantibus quibuscunque in contrarium facientibus. In quorum omnium et singulorum fidem ac testimonium premissorum presentes literas sive presens publicum instrumentum ex inde fieri et per notarium publicum infrascriptum subscribi et publicari mandavimus sigillique nostri fecimus appensione communiri.

Datum et actum Venetiis, in domo nostre habitationis posita in confinio Sancti Canciani quem locum ad hoc pro idoneo deputavimus, anno Nativitatis Domini nostri Iesu Christi millesimo quingentesimo septuagesimo primo, die vero dominice decimo octavo mensis martii, indictione quartadecima, presentibus |c. 123r| ibidem dominis Valerio Zuchato quondam domini Sebastiani et Thoma de Lugano scultore quondam domini Francisci, testibus ad premissa vocatis, adhibitis et rogatis.

Ego Franciscus Mundo, Venetus notarius quondam domini Iuliani et cetera.

¹ Beltrame, *Cenni illustrativi*, pp. 89-90, n. 72, nonché Idem, *Tiziano Vecellio*, pp. 63-64, n. 72.

² Cecchetti, *Appunti di documenti*, p. 8.

³ Si tratta probabilmente dello stesso esemplare cui allude “L’Avvenire di Sardegna”, XI, 1881, 192, p. 1, che in data 12 agosto pubblicava una puntata della corrispondenza dell’arsedese don Angelo Arboit, dal titolo *Il Cadore*: l’autore descrive il diploma, avendolo veduto “qualche anno fa in casa dei signori Zollero in Pieve”; avanza inoltre l’ipotesi – finora mai riscontrata – che in occasione della legittimazione dei due figli di don Pietro Costantini, pievano di San Vito di Cadore, il notaio Tommaso Vecellio avesse autenticato una copia del diploma.

⁴ Ci si è attenuti di massima a quanto indicato da Tognetti, *Criteri per la trascrizione*, tenendo però presenti anche successive riflessioni emerse dal dibattito sull’edizione delle fonti documentarie, e in particolare Bartoli Langelì, *L’edizione dei testi documentari* e, più recentemente, Idem, *Notai*.

⁵ L’appellativo di cavaliere, col quale viene spesso identificato anche per omviare alle varie omonimie familiari, gli fu attribuito sin dal 1570, quando in veste di rappresentante ufficiale della Comunità cadorina, comunicò alla Serenissima che il Consiglio generale di Cadore aveva deliberato l’intenzione di donare alla Repubblica veneta 600 bordonali di larice per la guerra contro il Turco: l’ufficializzazione di tale riconoscimento avvenne però solo parecchi anni dopo, con privilegio del doge Sebastiano Venier del 20 gennaio 1578; cfr. Fabbro, *Documenti su Tiziano*, 1959, pp. 134-135, che però data erroneamente al 20 gennaio 1577 il conferimento del titolo di cavaliere di S. Marco. Per gli appellativi di cavaliere e di oratore, cfr. anche Fabbiani, *Il Cadore*, p. 124, nota 12, nonché Pozzan, *Istituzioni*, pp. 44 e 49.

⁶ Per una più approfondita contestualizzazione del quale si rinvia alla tesi di dottorato di Letizia Lonzi sulla figura di Tiziano e i suoi congiunti (tesi della Scuola dottorale interateneo in Storia delle Arti, Università Ca’ Foscari - Iuav - Università di Verona, XVIII ciclo, tutor L. Olivato, L. Puppi. P. Lanaro), di prossima discussione.

⁷ Le vicende – che, perdurate dal 1570 al 1575, investivano in particolare il notaio Vecello Vecellio, padre dell’Oratore, – sono analiticamente riportate da Fabbro, *Documenti su Tiziano*, 1960, pp. 72-75.

⁸ Fabbro, *Note relative alle case dei Vecellio*, 1941, p. 1262; Idem, *Ancora del notaio Fausto Vecellio*, 1964, pp. 45-47.

⁹ L’impossibilità di consultazione dell’originale non permette di descrivere la filigrana, che il Del Vita definisce “stemma (?) entro circolo”, ma poco visibile per la corrosione operata dall’acidità degli inchiostri. Non è stato possibile procedere a esame autoptico del documento, poiché l’Archivio Vasari, sottoposto a sequestro nel 2010, risulta tuttora di difficile accesso; si ringraziano tuttavia per la cortese disponibilità e collaborazione la Soprintendenza Archivistica per l’Emilia Romagna, che ne detiene la tutela, e l’Archivio di Stato di Arezzo, per aver messo a disposizione la riproduzione del documento in microfilm.

¹⁰ Basti per tutti Hope, *The Early Biographies of Titian*, pp. 167-198, part. p. 175; sulle modalità e i tempi di stesura della *Vita* di Tiziano, Idem, *La biografia di Tiziano*, pp. 37-41, part. p. 38.

¹¹ Per un’analisi grafica dei quali si rinvia agli studi di Eliana Carrara, ed in particolare *Giorgio Vasari*, in Motolese, Procaccioli, Russo, *Autografi dei letterati*, I, pp. 359-372, part. pp. 366-372.

¹² *Lo Zibaldone di Giorgio Vasari*, p. 292, n. 1.

¹³ Si confronti in particolare la lettera autografa del Vasari ad Averardo Seristori (7 agosto 1568), edita in fotoreproduzione da Carrara, *Giorgio Vasari*, p. 372 e qui riprodotta per facilitare la comparazione grafica (tav. IV).

¹⁴ Sugli elementi che caratterizzano questa scrittura rispetto all’umanistica corsiva si sofferma Ciaralli, *Studio per una collocazione*, con una serie di esempi tra i quali si segnala, per una significativa vicinanza grafica al documento vasariano, la lettera di Girolamo Ruscelli ad Alessandro Farnese del 29 marzo 1560, tav. 7.

¹⁵ Per un rapido inquadramento del personaggio e del suo rapporto con Tiziano si rinvia a Fabbro, *Documenti su Tiziano*, 1959, pp. 130-131; Puppi, *Su/Per Tiziano*, pp. 111-112.

¹⁶ Hope, *La biografia di Tiziano*, p. 39.

¹⁷ Beltrame, *Cenni illustrativi*, pp. 89-90, n. 72.

¹⁸ Ciani, *Documenti che riguardano Tiziano e gli altri pittori Vecelli che ho potuto trovare. I gennaio del 1864*, in T. Jacobi, G. Ciani, *Manoscritti su Tiziano* (MCC, Biblioteca Tizianesca, ms. A VI 1230, c. 12v).

¹⁹ Come rileva in tempi recenti anche Puppi, *Su/Per Tiziano*, p. 125, n. 36.

²⁰ Ai conti palatini poteva essere conferita la prerogativa della *comitiva maior* o della *comitiva minor*, “la prima era quasi sempre ereditaria, la seconda ad *personam*; la prima, a differenza della seconda, assieme ad altre ampie facoltà, comprendeva anche il diritto alla nomina di altri a conti palatini. A entrambe era però congiunto il diritto alla nomina di notai”; così Bresslau, *Manuale di diplomatica*, pp. 575-576.

²¹ Così ad esempio sul *Filippo II offre alla Vittoria l'infante don Fernando* di Madrid; sull'*Ecce Homo* di Vienna (1543); sulla *Danae* di Vienna; sul *Ritratto di Filippo II* di Napoli; sulla *Deposizione nel sepolcro* di Madrid; sul *Ritratto d'uomo con palma* di Dresda, come evidenziato da Celso Fabbro, *Firme di Tiziano sui dipinti*, in MCC, Biblioteca Tizianesca, *Miscellanea Celso Fabbro, Quaderni con stralci di periodici, studi, etc.*, Quaderno n. 16, pp. 70, 1, 3, 42, 52, 55.

²² Numerosi sono gli esempi che possono essere rintracciati nel ricco carteggio edito in *Tiziano, L'epistolario, passim*.

²³ Del sigillo pendente in cera impiegato da Tiziano per corroborare gli atti di investitura da lui concessi non ci sono pervenuti esemplari, ma il Fabbro riporta la descrizione di uno di essi – battuto all'asta a Lucerna nel 1932 e ora disperso – che, appeso a una patente di notariato del 1565, recava la legenda “Titianus pictor et eques” (Fabbro, *Note relative alle case dei Vecellio*, 1941, p. 1262, nota 1; cfr. Puppi, *Su/Per Tiziano*, pp. 28 e 128, note 63-64). Per il sigillo utilizzato da Tiziano negli scambi epistolari, attualmente conservato, si veda pp. 168ss.

²⁴ Genovese, *Il primo libro*, pp. 223-224.

²⁵ Waddington, *Il ritratto di Tiziano*, p. 122.

²⁶ Fabbiani, *Stemmi e notizie*, pp. 3-4; Burlon, Pontin, *Araldica*, II, p. 162. L'antica consuetudine fu ribadita da una precisa deliberazione del Consiglio del 1° luglio 1672: “L'anderà parte che coetero resti espressamente proibito, si nell'arregghi come nei atti di questa cancellaria, il potersi dar titolo di nobile a chi sia cittadino nostro”. La mancata affermazione del ceto nobiliare si riscontra peraltro anche per la Reggenza dei Sette Comuni, federazione di comuni delle prealpi vicentine dalle peculiarità istituzionali e dai privilegi di autonomia assai simili a quelli di cui godeva il Cadore sotto il dominio della Repubblica Veneta: su questi aspetti si veda in particolare Bianchi, *Una società*, p. 87; per un inquadramento generale, Varanini, Pizzeghello, *I Sette Comuni*, pp. 182-207.

²⁷ Questa sorta di “modestia” nelle forme di autorappresentazione documentaria sembra curiosamente in linea con l'immagine di lui che Gian Battista Malatesta, ambasciatore dei Gonzaga a Venezia, riferisce a Federico Gonzaga a Mantova il 25 gennaio 1532: “... el latore presente è M[ae]stro] Ticiano excellentissimo nell'arte sua e anche modesto, et gentil persona in ogni cosa...” (*Il camerino*, p. 195); del resto non a caso anche il Dolce lo definisce “di carattere modestissimo...” (Dolce, *Dialogo della pittura*, p. 60; Cadorin, *Dello amore*, p. 12).

²⁸ Sulla trattazione in chiave problematica di questi aspetti e in particolare del rapporto tra cultura e potere si rinvia a Gentili, *Da Tiziano a Tiziano*, pp. 249-251.

²⁹ Grziwotz, *Kaiserliche Notariatsordnung von 1512*, pp. 180-181; il problema dell'abuso delle prerogative esercitate dai conti palatini, sia nella creazione di notai e legittimazione di bastardi, ma ancor più nel conferimento di dottorati, è trattato in generale per Venezia da Pedani, *Veneta auctoritate*, pp. 6-7, e più specificatamente per le lauree ottenute da studenti padovani, da Martellozzo Forin, *Conti palatini, passim*.

³⁰ L'integrità morale di Antonio Nardei di Leonardo è ricordata come esemplare dal Ciani, *Storia* II, p. 267, che indica come personalità di grande spessore umano e culturale anche il letterato Vincenzo Vecellio e Rocco Costantini di Valle di Cadore.

³¹ Per la quale basti il rinvio a Bresslau, *Manuale di diplomatica*, pp. 570-576, nonché – per l'area più specificamente veneta – Pedani Fabris, *Veneta auctoritate*, p. 63. Per un confronto tra le prassi d'investitura di imperiale e di apostolica autorità nella limitrofa area Bellunese, cfr. *Lo statuto*, pp. 13-16.

³² Sull'organizzazione corporativa notarile della limitrofa area bellunese *Lo statuto*, pp. 49-71; per la confinante area ampezzana, ove la locale Comunità svolgeva in proprio analoghe funzioni, *I protocolli*, pp. 110-115.

³³ In particolare: *Statuti, Cap. XII. Dell'ufficio delli nodari, e del loro salario*, p. 9; *Cap. XIV Che non si debbano pagar gl'instrumenti, se non doppò fatti & dati*; *Cap. LV Del Nodaro & massaro, & suo Giuramento*, p. 21; *Cap. LXXII Dell'ufficio del Cancelliere, & suo salario*, p. 25; *Cap. XXVII Del scriver, & dire le coherentie del podere*, p. 34; *Cap. XXIX Del farsi la data, & la vendita del podere*, p. 34; *Cap. XXXV Che si cancelli l'instrumento, per il quale si fa la data, & che si scriva esso Instrumento della data*, p. 36; *Cap. X Dell'ufficio del Cancelliere del commune di Cadore*, p. 114; *Cap. XC Che li Sacerdoti non possano scrivere l'instrumenti, né altri atti civili, ò criminali*, p. 134.

³⁴ *Statuti*, p. 117: *Che Nodaro foresto non possi in Cadore rogare instrumenti, né altre scritture pubbliche. Cap. XVI. Non possi, né debba, alcun Nodaro foresto rogare instrumenti, ouero altri atti ciuili, ò criminali nella contrada di Cadore, & tutto quello, ch'egli hauerà scritto, & notato, & rogato, sia di niun valore, & efficacia, & quello, che hauerà ricercato à far tal cosa, sia condannato. Statuti*, p. 141; *Che li Nodari siano approuati per il consiglio. Cap. CXIX. Essendo, che l'ufficio di Nodaro sia di gran peso, & che in esso ricercasi somma bontà, & sofficienza, & però statuimo, che se alcuno vorrà esercitar detto officio in Cadore, sia tenuto presentarsi prima al Consiglio generale, nel quale fatto diligente esame della sua sofficienza, dottrina, & bontà, se sarà ammesso, & approuato per detto Consiglio, ò per la maggior parte di esso, all'houra possi, & vaglia, esercitar l'officio del Nodaro; altramente non si dia, né dar si debba fede alcuna alle sue scritture, come pubbliche.*

³⁵ *Statuti*, p. 9, *Cap. XII Dell'ufficio delli nodari, e del loro salario*. Questa versione del tariffario viene in seguito ulteriormente definita e aggiornata: cfr. *Statuti*, pp. 150-152.

³⁶ Secondo quanto sostenuto per il Cadore dalla tesi di laurea della Eicher Clere, *La Comunità sregolata, passim*. Sull'incontrastato potere della élite notarile ed in particolare della figura dell'*ufficiale*, che esercitava sul Consiglio un controllo pressoché assoluto, Pozzan, *Istituzioni*, pp. 43ss. Per la formazione della classe dirigente e i suoi rapporti con la Comunità si rinvia a Concina, *Problemi di acculturazione*, pp. 373ss., mentre sui rapporti tra il notariato locale, il Consiglio generale e il capitano di Cadore si sofferma a lungo Sacco, *La vita in Cadore*, pp. 27ss.

³⁷ Ciani, *Storia*, II, pp. 264-267.

³⁸ La mancanza di una formazione culturale a livello universitario era comune usale nella classe notarile e non fu mai richiesta per l'esercizio della professione nemmeno a Venezia, ove su settecento notai appartenenti al Collegio soltanto tre risultano laureati, come evidenziato da Pedani Fabris, *Veneta auctoritate*, p. 169. Sulla scarsa preparazione dei notai per i secoli in questione si vedano in generale Tamba, *Formazione professionale*, pp. 1273-1288, mentre per l'area veneta e bellunese si rinvia a *Lo statuto*, pp. 17-19 con relativa bibliografia; per analogie con il limitrofo territorio d'Ampezzo cfr. *I protocolli*, pp. 22-23; per l'area imperiale Grziwotz, *Kaiserliche Notariatsordnung von 1512*, pp. 179-183. Per l'area atesina il Bezzi, *Le patenti notarili*, pp. 9-10, afferma addirittura che “nel Seicento, quando alla vacuità del secolo si accompagna l'uso del volgare in luogo del latino notarile [...] l'ignoranza del notaio era proverbiale”.

³⁹ Fabbiani, *Notizie* (1964), p. 14, come pure Ciani, *Storia*, I, pp. 39-40 e II, p. 286. Tra quelli creati da Tiziano, una formazione non esclusivamente locale è da riconoscere senza dubbio almeno al notaio Antonio Nardei, che “per aliquot annos in nobilissimis civitatibus litterarum studiis operam navaverit, in iisque sudaverit et alserit...” (p. 122).

⁴⁰ Così Falconi, *Lineamenti*, p. 141; sull'argomento anche Grziwotz, *Kaiserliche Notariatsordnung von 1512*, p. 181; Pedani Fabris, *Veneta auctoritate*, pp. 64-65; Berengo, *L'Europa delle città*, p. 386.

⁴¹ Su tale aspetto basti, a livello generale, Berengo, *L'Europa delle città*, pp. 388-389.

⁴² Il particolare livello culturale tanto dei notai cadorini creati da Tiziano,

quanto dell'assemblea deputata ad esaminarli, era già stato opportunamente sottolineato da Puppi, *Su/Per Tiziano*, pp. 25-27.

⁴³ Per rendersene conto basti scorrere l'inventario del fondo *Notarile* conservato presso l'Archivio di Stato di Belluno, nel quale i notai cadorini compaiono in misura nettamente inferiore rispetto a quelli delle restanti zone dell'attuale provincia, e in particolare delle due antiche podesterie di Belluno e Feltre; su questi aspetti si sofferma dettagliatamente Puppi, *Su/Per Tiziano*, p. 27 e 128, nota 62.

⁴⁴ Così ad esempio per le vicine podesterie di Feltre, Belluno e Treviso, come evidenziato da Ceiner, Miscellaneo, in *Lo statuto*, pp. 34ss. Per un parallelo con un ambito statale differente, come quello del principato vescovile di Trento, cfr. Varanini, *Il collegio, passim*.

⁴⁵ È del 15 aprile 1694 una parte del Consiglio di Cadore – sollecitata non già dalla Dominante, bensì dal centenaro di Pieve – con la quale si proponeva: "...che resti eretto un archivio per riponer le scritture de signori nodari morti ... Vada parte, che sia eretto un archivio per cadaun centenaro, ove sian riposte esse scritture de' nodari morti senza figli nodari, et in caso ve ne fossero de' minori, che poi divenissero nodari, li sian restituite...". Tuttavia la deliberazione non venne adottata per insufficienza di voti a favore (AMCC, busta 22, *Parti del Consiglio generale*, 1681-1699, c. 247v).

⁴⁶ Sulle dinamiche di tradizione dei rogiti cadorini si rinvia a *I protocolli*, pp. 20-21, che segnalano come nella vicina Ampezzo i registri dei notai defunti fossero usualmente oggetto di vendita ad altro notaio, qualora nell'ambito della famiglia non vi fossero eredi esercitanti la professione; in argomento – e più in generale per le tematiche connesse agli archivi di concentrazione gestiti da notai – basti Giorgi, Moscadelli, *Ut ipsa acta*, pp. 84-86, con ricca bibliografia di riferimento.

⁴⁷ Ci si riferisce in particolare ai notai Pomponio Jacobi, Agostino Palatini, Girolamo Costantini e Antonio Costantini, dei quali non sono stati rintracciati atti, né individuato il segno tabellionale.

⁴⁸ Su questi aspetti basti qui il rinvio a Concina, *Problemi di acculturazione*, pp. 367ss.; Idem, *Alpi e Rinascimento*, pp. 61-78 e più specificatamente Fabbiani, *Appunti per una storia, passim* e Pozzan, *Istituzioni*, p. 156.

⁴⁹ Nel caso di Antonio Constantini all'atto di legittimazione come figlio naturale si aggiunse quello d'investitura notarile.

⁵⁰ *Diploma di Carlo V*, p. 11.

⁵¹ Puppi, *Su/Per Tiziano*, pp. 25-28 e 128, nota 62.

⁵² Di un "progetto di egemonia familiare" parla giustamente Puppi, *Su/Per Tiziano*, pp. 25-28, approfondendo l'argomento a pp. 110-111.

⁵³ Il documento non è conservato, ma è il Ticozzi (*Vite dei pittori*, p. 241), a fornire gli estremi dell'atto di legittimazione dei due figli del pievano, avendo visto l'istromento *Legittimazione accordata da Tiziano alle suppliche del R. P. Pietro Costantini pievano di San Vito di Cadore, di due suoi figli, cioè Antonio d'anni 19 e Giovan Battista d'anni 17, avuti da donna Maria figlia di Giacomo Perini di S. Vito, da lui pagata*, citando la data 18 settembre 1568, ripresa anche da Puppi, *Su/Per Tiziano*, p. 28; ma per Taddeo Jacobi (T. Jacobi, G. Ciani, *Manoscritti su Tiziano*, MCC, Biblioteca Tizianesca, ms. A VI 1230, p. 23), nonché per il Cadorin, che lo utilizza come fonte (*Diploma di Carlo V*, p. 11 e Idem, *Documenti estratti*, p. 13), l'atto porta la data di ottobre.

⁵⁴ Taddeo Jacobi (MCC, Biblioteca Tizianesca, ms. A VI 1230, p. 22) attribuisce erroneamente la redazione del privilegio al notaio Giovanni Alessandrini e lo data al 4 luglio 1546, confondendolo evidentemente con quello di Pomponio Jacobi. L'attività di notaio tanto *ad acta* quanto *ad instrumenta* di Vincenzo Vecellio è testimoniata in maniera sistematica da due protocolli conservati presso l'Archivio di Stato di Belluno (*Notarile*, nn. 7175-7176, nell'inventario erroneamente attribuiti a Vincenzo Vecellio di Antonio) nonché da varie pergamene sciolte (*Le pergamene*, regesti nn. 207, 209, 224, 227, 228, 231, 237, 239, 258, 270, 273, 276, 277, 278, 282, 288, 292, 298, 300, 307, 314, 315, 316, 317, 319, 321, 325, 337). Per il segno tabellionale cfr. Fabbiani, *Notizie*, (1965), p. 38, n. 311 (dell'estratto).

⁵⁵ Taddeo Jacobi (T. Jacobi, G. Ciani, *Manoscritti su Tiziano*, MCC, Biblioteca Tizianesca, ms. A VI 1230, p. 22) indica erroneamente la data del 9 settembre 1548, evidentemente scambiandola con quella di Pomponio Jacobi. La deliberazione era già stata più volte edita: da ultimi Genova, Miscellaneo, scheda 139, in *Tiziano. L'ultimo atto*, p. 434; sulla sua figura cfr. anche Puppi, *Su/Per Tiziano*, pp. 111-112.

⁵⁶ Il privilegio originale non ci è pervenuto, ma l'Archivio antico della Magnifica Comunità di Cadore ne conserva un esemplare in pergamena che sembra qualificarsi come copia di mano del XVI secolo, all'epoca non perfezionata e successivamente munita di bolla dogale di Antonio Priuli (AMCC, *Donazione Celotta*, b. 1, allegato A, n. 3). Ne riporta la trascrizione Fabbro, *Documenti su Tiziano*, 1957, pp. 133-136. L'attività notarile di Pomponio Jacobi non risulta tuttavia documentata; non ne conosce gli estremi cronologici di esercizio, né il segno tabellionale il Fabbiani, *Notizie* (1965), p. 38, n. 313.

⁵⁷ Taddeo Jacobi (MCC, Biblioteca Tizianesca, ms. A VI 1230, p. 22) indica erroneamente la data del 15 settembre 1540, forse scambiandola con quella di Vincenzo Vecellio.

⁵⁸ La sua produzione notarile non risulta sistematicamente documentata da protocolli, ma la sua attività è attestata da almeno due pergamene conservate presso l'archivio antico della Magnifica Comunità di Cadore (*Le pergamene*, regesti nn. 364, 406). Per il segno tabellionale cfr. Fabbiani, *Notizie* (1965), p. 38, n. 318, che però erra nel riportare le data di abilitazione alla professione.

⁵⁹ La sua attività notarile non risulta documentata; non ne conosce gli estremi cronologici di esercizio, né il segno tabellionale il Fabbiani, *Notizie* (1965), p. 38, n. 319.

⁶⁰ È assai probabile che Francesco sia stato creato notaio in Venezia, il 4 luglio 1546, cioè contestualmente a Pomponio Jacobi, poiché nella patente di notariato di quest'ultimo, sempre redatta da Giovanni Alessandrini, viene citato come testimone e definito "notaio anch'egli". La sua attività di notaio *ad instrumenta* non è testimoniata in maniera sistematica da protocolli notarili, ma risulta da varie pergamene sciolte conservate presso l'archivio antico della Magnifica Comunità di Cadore (*Le pergamene*, regesti nn. 209, 228, 231, 237, 239, 273, 288, 315, 316, 319, 321, 325, 337, 359, 380, 383, 384, 385, 387, 400). Per il segno tabellionale cfr. Fabbiani, *Notizie* (1965), p. 40, n. 338bis.

⁶¹ La sua produzione notarile non risulta sistematicamente documentata da protocolli, ma la sua attività è attestata da almeno una pergamena conservata presso l'archivio antico della Magnifica Comunità di Cadore (*Le pergamene*, regesto n. 356). Per il segno tabellionale cfr. Fabbiani, *Notizie* (1965), p. 38, n. 329.

⁶² La sua attività di notaio *ad instrumenta* non è testimoniata in maniera sistematica da protocolli notarili, ma da alcune pergamene sciolte conservate presso l'archivio antico della Magnifica Comunità di Cadore (*Le pergamene*, regesti nn. 340, 346, 369, 392, 393, 415, 440). Per il segno tabellionale cfr. Fabbiani, *Notizie* (1965), p. 38, n. 331.

⁶³ Per un rapido inquadramento del personaggio si rinvia a Genova, Miscellaneo, scheda 144, in *Tiziano. L'ultimo atto*, p. 441.

⁶⁴ La sua attività notarile non risulta sistematicamente documentata; per il segno tabellionale cfr. Fabbiani, *Notizie* (1965), p. 39, n. 336. L'abate cadorino Giuseppe Ciani lo ricorda per l'esemplare levatura morale: "I Nardei finché durarono in umili condizioni, dissersi di Nardo: ma ne' principj del secolo decimo sesto, createsi coll'operosità, co' guadagni, e con una savia economia più larghe fortune, e ingentilitisi, mutarono l'antico cognome in quello di Nardeo, e Nardci. I figli che ne uscirono educati nelle patrie scuole e nelle straniere, resero alla patria importanti servigi, segnaronsi nel Foro, o nella Chiesa, e per modo si nell'uno, che nell'altra si vantaggiarono, che crebbero di molto il domestico censo. Antonio uno di questi: nato a Leonardo, istituito in Pieve dapprima sotto la disciplina di Vincenzo Vecelli, poi continuati gli studj nelle

principali, e più nobili città della Venezia, nell'anno, che menzionai, chiese, ed ottenne da Tiziano il tabellionato: Odorico Soldano nipote del Pittore ne rogava l'istromento. Ma solamente nel 1565 fu dal Consiglio ammesso nel Collegio de' notaj, ed autorizzato a farne professione. In questo incontro ei tenne a Deputati un'eloquente, e dotta orazione sulla dignità, ed onesta' de' notaj, e del loro officio: ne' libri della Comunità, non ci fu tramandato che il titolo. E' anche lodato per la venustà, ed eleganza, con che sposò una dell'epistole di Cicerone. Ma il pregio maggiore, che gli danno gli Atti è ben altro dai ricordati, la somma integrità della vita" (Ciani, *Storia*, II, p. 267).

⁶⁵ Il patronimico non compare nelle parti del Consiglio di Cadore, ma il nome del padre del notaio è citato da varie fonti, nonché dal Ticozzi, *Vite dei pittori*, p. 238 (ripreso dal Cadorin, *Dello amore*, pp. 24-25), che afferma inoltre di aver preso personalmente visione del privilegio notarile che Tiziano avrebbe rilasciato, nella propria casa di Pieve di Cadore, a Fausto Vecellio. All'atto (che il Ticozzi dice conservato presso la *libreria della Salute in Venezia*), avrebbero presenziato in qualità di testimoni Valerio Zuccato di Venezia, Matteo Palatini notaio di Pieve di Cadore, il pittore Emanuele Amberger d'Augusta e il pittore Marco Vecellio, figlio di Tito. Secondo il Beltrame (*Tiziano Vecellio*, p. 67) però si tratterebbe di una copia autenticata e non dell'originale, conservata appunto presso la Libreria del Seminario Vescovile alla Salute in Venezia, che risulta già dispersa ai tempi di Celso Fabbro (Fabbro, *Note relative alle case dei Vecellio*, 1941, p. 1262, nota 1; cfr. Puppi, *Su/Per Tiziano*, pp. 28 e 128, note 63-64).

⁶⁶ Il privilegio originale rilasciato da Tiziano sarebbe pervenuto all'archivio Jacobi, poi agli eredi Solero, poi battuto all'asta nel 1932 a Lucerna, infine disperso, stando alla testimonianza di Celso Fabbro, il quale afferma che "... in un elenco dell'Archivio di Casa Solero, redatto nel primo decennio del secolo presente, è compreso anche tale documento..." (Fabbro, *Note relative alle case dei Vecellio*, 1941, p. 1262, nota 1). Il ritrovamento del documento sarebbe d'importanza rilevante, perché stando alla descrizione riportata dal catalogo d'asta, il diploma – redatto nella casa del pittore a Pieve di Cadore – recava al margine sinistro lo stemma tizianesco ed era munito di sigillo di cera in capsula di latta con la legenda "Titianus pictor et eques", di cui non risultano conservati esemplari.

L'attività di notaio *ad instrumenta* di Fausto Vecellio è testimoniata in maniera sistematica da tre protocolli conservati presso l'Archivio di Stato di Belluno (*Notarile*, nn. 7239-7241) nonché da varie pergamene sciolte dell'archivio antico della Magnifica Comunità di Cadore (*Le pergamene*, 1998, registi nn. 102, 351, 352, 358, 365, 370, 372, 373, 375, 376, 388, 410, 412, 414, 424). Per il segno tabellionale cfr. Fabbiani, *Notizie* (1965), p. 39, n. 335.

⁶⁷ La sua attività notarile *ad instrumenta* non risulta sistematicamente documentata, ma esercitò funzioni *ad acta* in qualità di ufficiale a San Vito; per il segno tabellionale cfr. Fabbiani, *Notizie* (1965), p. 40, n. 338.

⁶⁸ Una vera e propria produzione notarile non risulta sistematicamente documentata da protocolli, ma la sua attività è attestata da almeno una pergamena conservata presso l'archivio antico della Magnifica Comunità di Cadore (*Le pergamene*, registro n. 650); non ne conosce gli estremi cronologici di esercizio né il segno tabellionale il Fabbiani, *Notizie* (1965), p. 40, n. 340.

⁶⁹ La sua attività notarile non risulta sistematicamente documentata; non ne conosce gli estremi cronologici di esercizio né il segno tabellionale il Fabbiani, *Notizie* (1965), p. 40, n. 350.

⁷⁰ Taddeo Jacobi (MCC, Biblioteca Tizianesca, ms. A VI 1230, p. 23) indica erroneamente la data del 10 settembre 1572.

⁷¹ Taddeo Jacobi (MCC, Biblioteca Tizianesca, ms. A VI 1230), p. 21, mentre a p. 23 indica come data dell'atto di legittimazione il 18 ottobre 1568. La vicenda è descritta dal Ticozzi, (*Vite dei pittori*, p. 241, n. 2), il quale aggiunge che "questo Pietro Costantini è quel prete, allora giovane, che, come vedremo nella Vita di Francesco Vecellio, viene, nel quadro da lui fatto per la chiesa di S. Vito, presentato da quel santo protettore a Maria Vergine".

⁷² Taddeo Jacobi (MCC, Biblioteca Tizianesca, ms. A VI 1230), p. 23, ripreso dal Cadorin (*Diploma di Carlo V*, p. 11, e Idem, *Documenti estratti*). L'atto di legittimazione dei due fratelli Costantini descritto dal Ticozzi andò perduto, insieme

alla patente di notariato di Fausto Vecellio, all'asta di Lucerna del 1932 (catalogo d'asta della Casa H. Gilhofer e H. Ranschburg, 14-15 giugno 1932, p. 153, n. 738), come evidenziato da Cavalcaselle, Crowe, *Tiziano*, II, p. 381. La notizia non risulta edita da Celso Fabbro, che la riporta però nella sua *Silloge* (alla data del 18 settembre 1568), mentre è recepita da Menegus Tamburin (*S. Vito*, p. 127) e più recentemente richiamata da Puppi, *Su/Per Tiziano*, p. 28.

⁷³ Fabbiani, *Notizie* (1965), p. 40, n. 349.

⁷⁴ L'atto non lo qualifica se non col patronimico, omettendone la provenienza: da un primo esame non risulta aver rogato né a Venezia né a Padova, mentre potrebbe forse collegarsi alla stirpe dei notai Mantelli, attiva a Mantova nel corso dei secoli XVI-XVIII. Gli *Acta graduum academicorum Gymnasii Patavini* (p. 46) annoverano un *dominus Hector Montellus* tra coloro che presenziano all'esame di laurea *utroque iure* del *comes Camillus Gambarà Brixianensis, filius comitis Ioannis Brunorii* il 19 febbraio 1552, ma nemmeno l'archivio notarile del distretto di Brescia conserva rogiti a lui riconducibili: sembrerebbe quindi probabile che il nostro avesse seguito la carriera forense piuttosto che quella notarile, e che l'investitura concessagli da Tiziano fosse legata a favori ed appoggi (già ricevuti o da riceversi) in relazione a interessi "bresciani" del pittore: si pensi in particolare al lungo contenzioso con il figlio Pomponio per il beneficio di Medole (su cui diffusamente Puppi, *Su/Per Tiziano*, pp. 52-60), o alla tormentata vicenda per il pagamento dei quadroni realizzati da Tiziano per il salone della loggia di Brescia; né va dimenticato il legame con Giacomo Vecellio – figlio del cancelliere Toma Tito e fratello di quello Scipione creato notaio da Tiziano prima del 1562 – che a Brescia sposa nel 1568 Valeria Rosa, figlia del pittore Cristoforo (Idem, pp. 110-111).

Bibliografia

Opere inedite

Pieve di Cadore, MCC, Biblioteca Tizianesca, *Miscellanea di memorie relative a Tiziano raccolte e scritte di mano del Dr. Taddeo Jacobi-1827* (raccolta ms. sotto il titolo di T. Jacobi, G. Ciani, *Manoscritti su Tiziano* ms. A VI 1230).

Pieve di Cadore, MCC, Biblioteca Tizianesca, ms. D III, cartella A *Copie di pubblicazioni su Tiziano*, n. 147.

Pieve di Cadore, MCC, Biblioteca Tizianesca, *Miscellanea Celso Fabbro, Quaderni con stralci di periodici, studi, etc.*, Quaderno n. 16.

Pieve di Cadore, MCC, Biblioteca Tizianesca, *Silloge di documenti tizianeschi a cura di Celso Fabbro*, VI (1567-1776)

Opere edite

Acta graduum academicorum Gymnasii Patavini. Ab anno 1551 ad annum 1565, a cura di E. Dalla Francesca, E. Veronese, Padova, 2001.

A. Arboit, *Il Cadore*, in "L'Avvenire di Sardegna", XI (1881), 192, p. 1.

A. Bartoli Langeli, *Diplomi scaligeri*, in *Gli Scaligeri: 1277-1387. Saggi e schede pubblicati in occasione della mostra storico-documentaria* (Verona, Museo di Castelvecchio, 1988), a cura di G. M. Varanini, Verona 1988, pp. 77-90.

A. Bartoli Langeli, *L'edizione dei testi documentari. Riflessioni sulla filologia diplomatica*, in *Schede medievali*, 20-21 (1991), pp. 116-131.

A. Bartoli Langeli, *Notai. Scrivere documenti nell'Italia medievale*, Roma 2006.

F. Beltrame, *Cenni illustrativi sul monumento a Tiziano Vecellio...*, Venezia 1852, pp. 89-90, n. 72.

F. Beltrame, *Tiziano Vecellio e il suo monumento*, Milano 1853.

M. Berengo, *L'Europa delle città. Il volto della società urbana europea tra Medioevo ed Età moderna*, Torino 1999, pp. 369-392.

Q. Bezzi, *Le patenti notarili in val di Sole dal 1500 al 1800*, in *Studi trentini di scienze storiche*, XLIX (1970), 2, pp. 142-156.

F. Bianchi, *Una società di montagna in una terra di confine: l'altopiano dei Sette Comuni vicentini nel primo Cinquecento*, in *Questioni di confine e terre di frontiera in area veneta, secoli XVI-XVIII*, a cura di W. Panciera, Milano 2009, pp. 19-88.

- H. Bresslau, *Manuale di diplomatica per la Germania e l'Italia*, traduzione di Anna Maria Voci-Roth, Roma 1998.
- A. Burlon, L. Pontin, *Araldica della provincia di Belluno*, II, Belluno 2005.
- G. Cadorin, *Diploma di Carlo V imperatore a Tiziano ora per la prima volta pubblicato nella sua integrità e tradotto in occasione delle faustissime nozze Cadorin-Benedetti*, Venezia 1850.
- G. Cadorin, *Dello amore ai Veneziani di Tiziano Vecellio, delle sue case in Cadore e in Venezia*, Venezia 1883.
- G. B. Cadorin, *Documenti estratti dall'Archivio del fu Giuseppe ab. Cadorin*, pubblicazione per nozze Candussio-Mainardi, Venezia 1875.
- Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di Alessandro Ballarin, III, Cittadella 2002.
- E. Carrara, *Giorgio Vasari*, in M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, I, Roma 2009, pp. 359-372.
- G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi*, Firenze 1877-1878, 2 voll. (ristampa anastatica, Firenze 1974).
- B. Cecchetti, *Appunti di documenti custoditi presso i comuni di Forno di Canale, Feltre, Mel, Pieve di Cadore e Vallada nella provincia di Belluno del sig. Bartolomeo Cecchetti*, estratto dal vol. XIII, serie III degli *Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, Venezia, 1868.
- G. Ciani, *Storia del popolo Cadorino compilata da Giuseppe Ciani di Cadore*, I, Padova 1956 (ristampa anastatica, Bologna 1969).
- G. Ciani, *Storia del popolo Cadorino compilata da Giuseppe Ciani di Cadore*, II, Ceneda 1862 (ristampa anastatica, Bologna 1969).
- A. Ciaralli, *La diplomatica e il metodo per l'edizione delle fonti documentarie durante il Novecento*, in *Filologia e storia: Scuola nazionale di edizioni di fonti. Contributi alla IV settimana di studi medievali* (Roma, 28-30 maggio 2009), ed. elettronica a cura di I. Bonincontro, 2009 (Edizioni elettroniche. Articoli, 18), pp. 1-17.
- A. Ciaralli, *Studio per una collocazione storica dell'italica*, in *Alethes philia. Studi in onore di Giancarlo Prato*, a cura di M. D'Agostino e P. Degni, Spoleto 2010, pp. 169-189.
- E. Concina, *Problemi di acculturazione: forme urbanistiche di una comunità alpina: il Cadore*, in "Comunità", XXVIII (1974), 171, pp. 350-398.
- E. Concina, *Il Cadore al tempo di Tiziano: territorio e cultura*, in *Titianus Cadorinus*, a cura di M. Munaro, Vicenza 1982, pp. 49-59.
- E. Concina, *Alpi e Rinascimento. Questioni di storia del territorio e della cultura nel Cinquecento veneto*, in *Titianus Cadorinus*, a cura di M. Munaro, Vicenza 1982, pp. 61-78.
- Da Borso, *Del notaio Fausto Vecellio*, in "Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore", XXXIV (1963), 165, pp. 146-48.
- L. Dolce, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce intitolato l'aretino*, Venezia 1557, p. 60.
- P. Eicher Clere, *La Comunità sregolata: notai-notabili e potere locale nel Cadore del secondo '500*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Venezia, a. a. 1987-88, relatore G. Politi.
- G. Fabbiani, *Saggio di bibliografia cadorina*, Feltre 1937, p. 203, n. 1526.
- G. Fabbiani, *Notiziole sulle opere dei pittori, Vecellio*, in "Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore", XXII (1951), 117, p. 111 nota 4bis.
- G. Fabbiani, *Appunti per una storia del commercio del legname in Cadore*, Belluno 1959.
- G. Fabbiani, *Notizie sul notariato cadorino*, in "Rassegna Economica", XII (1964), 6, pp. 12-24; XIII (1965), 1, pp. 34-52; 2, pp. 7-21; XIV (1966), 1, p. 26 (anche in estratto, Belluno 1965).
- G. Fabbiani, *Stemmi e notizie di alcune famiglie del Cadore*, in "Rassegna Economica", XVI (1968), 6, pp. 11-20; XVII (1969), 1, pp. 6-17; 2, pp. 12-27; 3, pp. 4-15; 5, pp. 9-20 (anche in estratto, Belluno 1969).
- G. Fabbiani, *Il Cadore per la vittoria di Lepanto 1571 - 7 ottobre - 1971*, in "Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore", XLII (1971), 197, pp. 112-124.
- C. Fabbro, *Note relative alle case dei Vecellio in Pieve di Cadore* in "Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore", XIII (1941), 74, pp. 1261-1263.
- C. Fabbro, *Documenti su Tiziano e sulla famiglia Vecellio conservati nella casa di Tiziano a Pieve di Cadore*, in "Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore", XXVII (1956), 135, pp. 77-85 e 126-130.
- C. Fabbro, *Documenti su Tiziano e sulla famiglia Vecellio conservati nella casa di Tiziano a Pieve di Cadore*, in "Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore", XXVIII (1957), 141, pp. 133-36.
- C. Fabbro, *Documenti su Tiziano e sulla famiglia Vecellio conservati nella casa di Tiziano a Pieve di Cadore*, in "Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore", 1959, XXX (1959), 149, pp. 134-135.
- C. Fabbro, *Documenti su Tiziano e sulla famiglia Vecellio conservati nella casa di Tiziano a Pieve di Cadore*, in "Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore", XXXI (1960), 151, pp. 72-75.
- C. Fabbro, *Ancora del notaio Fausto Vecellio*, in "Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore", XXXV (1964), 167, pp. 45-47.
- E. Falconi, *L'edizione diplomatica del documento e del manoscritto*, Parma 1984.
- A. Genova, S. Miscellaneo, scheda 139, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Belluno e Pieve di Cadore, 2007-2008), a cura di L. Puppi, Milano 2007, p. 434.
- A. Genova, S. Miscellaneo, scheda 144, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Belluno e Pieve di Cadore, 2007-2008), a cura di L. Puppi, Milano 2007, p. 441.
- A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma 1988².
- G. Genovese, *Il primo libro delle Lettere di Pietro Aretino e una medaglia di Leone Leoni*, in *Con parola breve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*, a cura di L. Bolzoni e S. Volterrani, Pisa 2008, pp. 199-228.
- A. Giorgi, S. Moscadelli, *Ut ipsa acta illesa servantur. Produzione documentaria ed archivi di comunità nell'alta e media Italia tra medioevo ed età moderna*, in *Archivi e comunità tra medioevo ed età moderna*, a cura di A. Bartoli Langelì, A. Giorgi, S. Moscadelli, Roma 2009, pp. 1-110.
- A. Giorgi, S. Moscadelli, *Archivi notarili e archivi di notai. Riflessione sulle forme di conservazione e tradizione delle carte dei notai italiani (secoli XVI-XIX)*, in *Il notariato nell'arco alpino: produzione e conservazione delle carte notarili tra medioevo ed età moderna*, Atti del convegno di studi (Trento, 24-26 febbraio 2011), a cura di A. Giorgi, S. Moscadelli, D. Quaglioni, G. M. Varanini, Milano 2014, pp. 17-84.
- H. Grziwotz, *Kaiserliche Notariatsordnung von 1512. Spiegel der Entwicklung des europäischen Notariats*, München 1995 (in italiano, pp. 159-202).
- C. Hope, *The Early Biographies of Titian*, in *Titian 500*, a cura di J. Manca, "Studies in the History of Art", 45, Washington 1993, pp. 167-198.
- C. Hope, *La biografia di Tiziano secondo Vasari*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Belluno e Pieve di Cadore, 2007-2008), a cura di L. Puppi, Milano 2007, pp. 37-41.
- E. Martellozzo Forin, *Conti palatini e lauree conferite per privilegio. L'esempio padovano del sec. XV*, in "Annali di Storia delle Università italiane", 3, 1999, in versione elettronica al link http://www.cisui.unibo.it/annali/03/testi/04Martellozzo_frameset.htm (consultato il 5/6/2016).
- Memoria di alcune persone da Tiziano pittore e Cavaliere create Notaj d'imperiale autorità, usando del privilegio accordatogli da Carlo V Imperatore in qualità di Conte Palatino*, in Gio. Batta Cadorin, *Documenti estratti dall'archivio del fu Giuseppe ab. Cadorin* (pubblicazione per nozze Candussio-Mainardi), Venezia 1875.
- V. Menegus Tamburin, *S. Vito, Borca, Vodo e Venas nella Storia Cadorina*, Bologna 1976, p. 127.
- S. Miscellaneo, *Enclaves documentarie alpine: Ampezzo e Livinallongo*, in *Il notariato nell'arco alpino: produzione e conservazione delle carte notarili tra medioevo ed età moderna*, Atti del convegno di studi (Trento, 24-26 febbraio 2011), a cura di A. Giorgi, S. Moscadelli, D. Quaglioni, G. M. Varanini, Milano 2014, pp. 673-700.
- M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, I, Roma 2009, pp. 359-372.
- M. P. Pedani Fabris, "Veneta auctoritate notarius". *Storia del notariato veneziano (1514-1797)*, Milano 1996.
- Le pergamene della magnifica Comunità di Cadore (secc. XIII-XVIII). Ordinamento e registi*, a cura di F. Cosmai, A. Pozzan, Venezia 1998.

A. Petrucci, *La descrizione del manoscritto. Storia, problemi, modelli*, Roma 1984.

A. Pozzan, *Istituzioni, società, economia in un territorio di frontiera: il caso del Cadore (seconda metà del XVI secolo)*, Udine 2014.

A. Pratesi, *Una questione di metodo: l'edizione delle fonti documentarie*, in "Rassegna degli Archivi di Stato", XVII (1957), pp. 312-333.

I protocolli notarili d'Ampezzo (1598-1808), a cura di O. Ceiner, S. Miscellaneo, in "Rassegna degli Archivi di Stato", LXI (2003), 1-3, pp. 7-100, part. pp. 14-19.

L. Puppi, *Su/Per Tiziano*, Milano 2004, pp. 25-28.

L. Puppi, scheda 136, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Belluno e Pieve di Cadore, 2007-2008), a cura di L. Puppi, Milano 2007, p. 433.

C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, I, Venezia 1648.

A. Sacco, *La vita in Cadore. Aspetti del dominio veneto nelle lettere di capitani e vicari 1500-1788*, Sommacampagna 2007.

S. P. P. Scafoli, *Trascrizioni, edizioni, registi. Considerazioni su problemi e metodi di pubblicazione delle fonti documentarie*, in *Gli strumenti archivistici. Metodologia e dottrina. Atti del Convegno (Rocca di Papa, 21-23 maggio 1992)*, in "Archivi per la Storia", VII (1994), 1, pp. 165-182.

Statuti della Comunità di Cadore, Venezia 1693 (rist. anast., s.l., Tip. MURA, 1983).

Lo statuto del collegio dei notai di Belluno (secolo XV), a cura di O. Ceiner, S. Miscellaneo, Belluno 2012.

G. Tamba, *Formazione professionale del notaio in età medievale e moderna* (Genova, 18 aprile 2007 - Centro G. Costamagna), in "Studi e materiali", 2007/2, pp. 1273-1288.

S. Ticozzi, *Vite dei pittori Vecelli di Cadore*, Milano 1817.

Tiziano. L'epistolario, a cura di L. Puppi, Firenze - Pieve di Cadore 2012.

G. Tognetti, *Criteri per la trascrizione di testi medievali latini e italiani*, Roma 1982.

G. M. Varanini, *Il collegio notarile di Trento nella seconda metà del Quattrocento, in Il notariato nell'arco alpino: produzione e conservazione delle carte notarili tra medioevo ed età moderna*, Atti del convegno di studi (Trento, 24-26 febbraio 2011), a cura di A. Giorgi, S. Moscadelli, D. Quagliani, G. M. Varanini, Milano 2014, pp. 483-514.

G. M. Varanini, J. Pizzeghello, *I Sette Comuni nel tardo medioevo e nell'età moderna. Note di storia politica e istituzionale*, in *L'Altopiano dei Sette Comuni*, a cura di P. Rigoni, M. Varotto, Sommacampagna 2009, pp. 182-207.

R. B. Waddington, *Il ritratto di Tiziano nelle medaglie*, in *Tiziano, un autoritratto. Problemi di autografia nella grafica tizianesca*, catalogo della mostra (Venezia, 2014), Crocetta del Montello - Venezia 2014, pp. 118-129.

Abbreviazioni

AMCC Archivio antico della Magnifica Comunità di Cadore
 ASVe Archivio di Stato di Venezia
 BML Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze
 BNCR Biblioteca Nazionale Centrale di Roma
 MCC Magnifica Comunità di Cadore

Ringraziamenti

Nel corso di questa ricerca abbiamo maturato numerosi debiti di riconoscenza con amici, colleghi, studiosi e istituzioni che ci hanno agevolato il lavoro: desideriamo quindi ringraziare in particolar modo Paola Benussi dell'Archivio di Stato di Venezia e Letizia Lonzi, per la loro generosità nel condividere materiali, dispensando segnalazioni e consigli; Orietta Ceiner, dell'Archivio storico del Comune di Belluno, che costituisce sempre un punto di riferimento per proficui confronti nell'ambito della ricerca documentaria; Bruno Canova, paziente interlocutore nella rilettura delle trascrizioni; infine Diana Toccafondi, Soprintendente archivistico per la Toscana, Antonella D'Agostino, direttore dell'Archivio di Stato di Arezzo e Valentina Longo della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, per la loro disponibile collaborazione.

Titian, Count Palatine and the Exercise of his Prerogatives

CRITICAL EDITION AND TEXTS EDITED BY SILVIA MISCELLANEO

DOCUMENTARY RESEARCH BY ANTONIO GENOVA AND SILVIA MISCELLANEO

Diploma signed by Emperor Charles V: a text to restore

As mentioned in the relative catalogue entry (p. 160), the document has been extensively employed over the history of Titian studies that have unfortunately never done it justice, often referring to the same in an inexact manner, publishing or drawing excerpts from it without the related necessary context. Its editorial misfortune has distant roots: we should evidently be grateful to Carlo Ridolfi (who in 1648 published most of it) for a transcription full of errors and even the mistaken attribution of its date that was at the foundation of centuries-old misunderstandings during later research studies. Despite the valuable transcription and translation work edited in 1850 by Abbot Cadorin, which was followed by other more or less valid editions drawing from the same, we still lack a valid text of reference. On this occasion it therefore seems not only right to offer a transcription that might re-establish a correct text supported by its essential critical apparatus, but additionally provide information relative to the various manuscript and printed versions that have been accumulated over time; clarifying, when possible, their reciprocal inter-dependent relations.

The critical edition of the diploma – based upon the original (ms. A) and only copy (ms. B) presently known of – is followed by a short presentation of all the integral or partial transcriptions and translations of the document, either in manuscript or printed format, of present knowledge (nn. 1–9). Manuscript proof which, by explicit declaration of the author or by verifiable and objective evidence, is based on previous transcriptions has obviously not been taken into consideration for purposes of the critical edition of the document itself – but is nevertheless mentioned and commented upon.

In addition to the published and unpublished copies described herein, there is also knowledge (by way of an indirect quotation) of a transcription performed by Taddeo Jacobi (1753–1841) and accompanied by an Italian translation by Giovanni Meneguzzi,¹ which should have been kept by Jacobi's heirs but has apparently not been received; moreover in 1868

Bartolomeo Cecchetti, in one of his census works for the Veneto² archives, mentioned a “copia autenticata del diploma di Carlo V a Tiziano, con firma del celebre pittore” (*certified copy of the diploma signed by Emperor Charles V for Titian, bearing the signature of the famous painter*) on the premises of the Pieve di Cadore city hall – which in the meanwhile has gone missing.³

Publishing criteria

The handwriting of the text⁴ has been scrupulously adhered to in the transcription, generally maintaining unaltered any abnormal forms resulting from graphic fluctuations or linguistic variations: in the event that these may give rise to eventual misunderstandings, the text has been nonetheless amended and indications of the same have been provided in the notes. Normalization interventions have been limited to the usual substitution of the letter “j” with the letter “i” and the letter “u” with the letter “v” when having consonantal value. Abbreviations have been spelled out according to the usual forms. Brackets have been employed for integrations due to mechanical failures of the text, while angle brackets have been used for words or single letters evidently omitted due to an oversight committed by the writer. Literal quotes are expressed between low quotation marks. We have followed the use of modern paragraphs, punctuation and capitals while bearing in mind signs of distinction and division offered by the text. An asterisk on the top indicates the beginning and end of a written segment edited in special characters or of an enlarged module.

In order to facilitate comparisons with the original and identification of failures in the support, line numbering has been introduced in the diploma transcription; whereas reporting the change of page has been deemed sufficient for the remaining documents, indicated by two vertical bars and by the number of the paper. In order to avoid over-burdening the critical apparatus, only textual notes have been provided (indicated by an alphabetic exponent), hence avoiding notes of an illustrative nature (which one may refer to in the presentation of each document).

With the aim of rendering a text that is as close to the original as possible, ms. B has been employed for the integration of some blanks due to many support failures; all of the most

significant discrepancies compared to the antigraph have been reported, omitting purely graphic variations formed by the use of diphthongs.

A - Pieve di Cadore, Archivio antico della Magnifica Comunità (Ancient Archives).

Original; rectangular parchment, not perfectly trimmed, measuring from 630 to 640 mm (of which 120 is fold) x 740 to 757 mm. Written field measuring 330 x 600 mm; embossed margins and scoring equal to 40 written lines with the distanced addition of Emperor Charles V's autographed signature and a chancellery note underneath the fold. At the top left-hand corner, an extensively illuminated capital letter.

Red wax seal, round (Ø 103 mm), on a bed of beeswax (Ø 154 mm) hanging from a black and yellow silky thread, presently detached.

Modest state of preservation: along the second and third horizontal fold of the membrane there is the presence of stains and lacerations in the support that partially affect the writing in at least seven lines of the text (lines 20; 35–40). The holes and rips, compensated during restoration (2002), also hinder the reading of single letters or whole words in various spots (lines 18–20). A cut measuring 200 mm (compensated), obliquely crossing the support from the left edge, affects the miniature and lines 11–22 but without hindering its reading. The ink used to write about a dozen words on line 22 has been intensely lightened and altered, perhaps following attempts at highlighting the same using strong reagent substances. At 204 mm from the bottom support edge and fold, the presence of four partially compensated holes from which the seal once was hung.

1. *CAROLVS QUINTVS*
2. d[iv]ina favente clementia Romanorum imperator augustus ac rex Germaniae, Hispaniarum, utriusque Siciliae, Hierusalem, Hungariae, Dalmatiae, Croatiae, insularum Balearium, Sardiniae, Fortunatarum et Indiarum ac terre firmae, maris Oceani^a et coetera; archidux Austriae, dux Burgundiae, Lotharingiae, Brabantiae, Lymburgiae, Lucemburgiae, Gheldriae, Wiertembergē^b et coetera;
3. comes Habsburgi, Flandriae, Tyrolis, Arthesiae et Burgundiae; palatinus Hannoniae, Holandiae, Zeland[iae, Ferr]eti, Riburgi, Namurci^c et Zutphaniae; landegravius Alsatae; marchio Burgoviae et sacri Romani^d Imperii et coetera; princeps Sveviae et coetera; dominus Fr[is]iae, Moline, Salinarum, Tripolis et Mecliniae et coetera, spectabili nostro et Imperii sacri fideli dilecto Titiano de'
4. Veccellis^e militi, sive equiti Aurato ac sacri Lateranensis palatii, aulaeque nostrae et imperialis consistorii comiti, gratiam nostram caesaream et omne bonum. Quum^f nobis semper mos fuerit, postea quam ad huius caesareae dignitatis celsitudinem divinis auspiciis evecti fuimus, eos potissimum qui singulari fide et observantia erga nos et sacrum Romanum Imperium praediti atque
5. egregiis moribus eximiisque virtutibus et ingenuis artibus industriaeque clari et excellentes habiti sunt, prae ceteris benevolentia, favore et gratia nostra prosequi; attendentes igitur singularem tuam erga nos et sacrum Romanum Imperium fidem et observantiam; ac praeter alias egregias virtutes tuas et ingenii dotes exquisitam illam pingendi et ad vivum effigienda-
6. rum imaginum scientiam, qua quidem arte talis nobis visus es qui merito huius seculi Apelles dici merearis; ac nos quidem, praedecessorum nostrorum Alexandri Magni et Octaviani Augusti exemplo, quorum ille a solo Apelle, hic vero non nisi ab excellentibus magistris pingi volebat, prudenter caventes ne quid ab indoctis magistris male et prodigiosae
7. picturae vitii illorum gloriae apud posteros detraheretur, tibi nos pingendos credidimus, tuamque il[li]am non minorem facilitatem quam foelicitatem ita experti sumus, ut merito caesareis ornamentis te duxerimus honestandum, quibus et nostram erga te clementiam declararem et tuarum virtutum testimonium etiam apud posteros relinqueremus. Motu igitur pro-

^a Oceani in ms. B.

^b Wiertembergae in ms. B.

^c Hamurci in ms. B.

^d round brownish stain in supralinear, measuring approx. 1 cm. in diameter, without prejudice to the reading.

^e corrected on previous Vercellis, with the first of the two c's overwriting the r. Vecellis in ms. B.

^f Cum in ms. B.

8. prio, ex certa nostra scientia, animo deliberato, sano quoque principum, comitum, baronum, procerum et aliorum nostrorum et Imperii sacri fidelium dilectorum accedente consilio et de nostrae caesareae potestatis plenitudine te, praenominatum Titianum, sacri Lateranensis palatii aulaeque nostrae et imperialis consistorii comitem fecimus, creavimus, ereximus et comi-
9. tatus palatini titulo clementer insignivimus, prout tenore presentium facimus, creamus, erigimus et^g attollimus^h et insignimus ac aliorum comitum palatinorum numero et consortio gratanter aggregamus et adscribimus; decernentes et hoc imperiali statuente edicto quod ex nunc in antea omnibus et singulis privilegiis, gratiis, iuribus, immuni-
10. tatibus, honoribus, exemptionibus et libertatibus uti, frui et gaudere possis et debeas, quibus coeteri sacri Lateranensis palatii comites hactenus freti sunt, seu quomodolibet potiuntur consuetudine vel de iure. Dantes et concedentes tibi praefato Titiano amplam auctoritatem et facultatem qua possis et valeas per totum Romanum
11. Imperium et ubique terrarum facere et creare notarios, tabelliones et iudices ordinarios ac universis personis, quae fide dignae habiles et idonee sint, super quo conscientiam tuam oneramus, notariatus seu tabellionatus et iudicatus ordinarii officium concedere et dare ac eos et eorum quemlibet per pennam et calamarium, prout moris est,
12. de predictis investire; dummodo ab ipsis notariis publicis seu tabellionibus et iudicibus ordinariis per te, ut praemittitur, creandis et eorum quolibet vice et nomine nostro et sacri Romani Imperii et pro ipso Romano Imperio, debitum fidelitatis recipias corporale et proprium iuramentum in hunc modum, videlicet: «Quod erunt nobis et sacro
13. Romano Imperio ac omnibus successoribus nostris Romanorum imperatoribus et regibus legitime intransibus fideles, nec unquam erunt in consilio, ubi nostrum periculumⁱ tractetur, sed bonum et salutem nostram defendent fideliter et promovebunt, damna nostra pro sua possibilitate vetabunt et avertent. Praeterea instrumenta tam publica quam privata, ultimas
14. voluntates, codicillos, testamenta, quaecunque iudiciorum acta ac omnia alia et singula^j que illis et cuilibet ipsorum ex debito dictorum officiorum facienda occurrerint, vel scribenda iuste, pure, fideliter, omni simulatione, machinatione, falsitate et dolo remotis, scribent, legent, facient atque dictabunt, non attendendo odium, pecuniam, vel mu-
15. nera, aut alias [pa]ssiones vel favores; scripturas vero, quas debebunt in publicam formam redigere in membranis mundis aut papiris non tamen abrisis, fideliter secundum terrarum consuetudinem conscribent, legent, facient atque dictabunt; causasque hospitalium et miserabilium personarum, nec non pontes et stratas publicas, pro
16. viribus promovebunt; sententiasque et dicta testium, donec publicata fuerint et approbata, sub secreto fideliter retinebunt; ac omnia alia^k et singula recte, pure et iuste facient que ad praedicta officia quomodolibet pertinebunt consuetudine vel de iure». Quodque huiusmodi notarii seu tabelliones et iudices ordinarii per te creandi possint et vale-
17. ant per totum Romanum Imperium et ubilibet terrarum, facere, scribere et publicare contractus, iudiciorum acta, instrumenta et ultimas voluntates, decreta et auctoritates interponere in quibuscumque contractibus requirentibus illa vel illas ac alia omnia^l facere, publicare et exercere que ad dictum officium publici notarii seu tabellionis et iudicis ordi-
18. narii pertinere et spe[c]tare noscuntur; decernentes ut omnibus instrumentis et scripturis per [huiusmodi] notarios publicos sive iudices ordinarios fiendis plena fides ubilibet adhibeatur, constitutionibus, ordinationibus, statutis, vel aliis in contrarium non obstantibus. Insuper tibi, Titiano, concedimus et elargimur quod possis et valeas naturales,
19. bastardos, spurios, [m]anseres, nothos, incestuosos, copulative vel disiunctive et quoscumque [alios], etiam ex nobilibus or[os] et illecito et damnato coitu procreatos et procreandos, masculos et feminas, quocumque nomine censeantur, vivent[ibus] vel etiam mortuis eorum parentibus legitimare, illustrium principum, comitum, baronumque filiis dum-
20. taxat^m exceptis; ac eos [et] eorum quemlibet ad omnia et singula [iura] legitima resti[tueri et reduci, omnemque geriturae maculam penitus aboleri, ipsos re]stituendo et habilitando ad omnia et singula iura successionum et hered[itat]um bonorum paternorum et maternorum, etiam feudalium et emphiteoticorum, etiam ab intestato cognatorum et agna-

^g absent in ms. B.

^h attollimus in ms. B.

ⁱ periculum in the text.

^j omnia et singula alia in ms. B.

^k absent in ms. B.

^l omnia alia in ms. B.

^m dumtaxat in ms. B.

21. torum ac ad honores, feuda, dominia, vassallagiaⁿ, dignitates et singulos actus legitimos, [ac] si essent de legiti[mo matri] monio procreati, obiectione prolis illicitae penitus quiescente. Et quod ipsorum legitimatio, ut supra facta, pro legitime facta maxime habeatur et teneatur ac si foret cum omnibus solemnitatibus iuris, quarum
22. defectus specialiter auctoritate imperiali suppleri volumus et intendimus, dummodo tamen legitima[ti]ones huiusmodi per te fiendę non praeiudicent filiis et heredibus legitimis; sintque ipsi per te legitimati de familia, agnatione et casata eorum parentum ac arma et insignia eorum portare possint et valeant; efficianturque nobiles, si parentes eorum nobiles
23. fuerint, possintque et debeant omnibus actibus publicis et privatis officiis, iuribus, honoribus, dignitatibus quibuscumque ex nunc in antea uti, frui et gaudere et ab aliis ad illos et illorum exercitia admitti, uti veri legitimi, in iudicio vel extra, tam in rebus spiritualibus quam secularibus, quomodolibet consuetudine vel de iure, non obstantibus
24. quibuscumque legibus, decretis, statutis, consuetudinibus ac aliis quibuscumque in contrarium facientibus; quibus omnibus et singulis eisdem motu, scientia, auctoritate et potestate, quibus supra in qu[a]ntum huic nostro indulto contravenirent, vel quovis modo contravenire vel obstare possent, pro hac vice derogamus et derogatum esse volumus
25. per presentes. Ulterius damus et concedimus tibi, praenominato Titiano, quod possis et valeas adoptare et arrogare filios et eos adoptivos et arrogatos facere, constituere et ordinare, servos quoque manumittere, manumissionibus quibuscumque cum vindicta vel sine consentire, licentiam praebere et meram auctoritatem et decretum in omnibus
26. interponere. Similiter tibi, supradicto Titiano, damus et impartimur auctoritate nostra Cesarea plenam facultatem et potestatem, quod possis et valeas minores, ecclesias et communitates, altera parte ad id prius vocata, in integrum restituere et integram restitutionem illis vel alteri ipsorum concedere, iuris tamen semper ordine servato. AD de-
27. monstrandum^o quoque nostrae erga te benevolentiae et gratiae abundantiam et ut per te omnis posteritatis tuae rationem habuisse videamur, quo et ipsi tuo exemplo ducti ad honesta virtutis studia munificentia nostra invitati facilius accendantur ac in te non solum exemplum ad imitandum^p habeant, verum etiam unde ceu a perenni quodam
28. fonte gloriae et dignitatis originem ducere videantur, motu, scientia, consilio, animo, auctoritate et potestate supradictis te, praenominatum Titianum ac filios tuos legitimos utriusque sexus natos et nascituros, eorumque heredes et descendentes in perpetuum nostros^q et sacri Romani Imperii veros nobiles creavimus, fecimus, ereximus, ordinavimus et
29. instituimus ac tenore presentium creamus, facimus, erigimus, ordinamus et instituimus nobilitatisque nomine, titulo, gradu, dignitate et fascibus clementer insignimus, vosque iuxta qualitatem conditionis humanae nobiles tanquam de nobili genere, domo, parentella^r nobilium a quatuor avis paternis et maternis procreatos dicimus et nominamus;
30. ac ab universis et singulis cuiuscumque conditionis, praeeminentiae, status, gradus aut dignitatis existant, dici, nominari et reputari volumus, statuentes presenti nostro caesareo edicto et expresse decernentes, quod tu, praefate Titiane, filiique ac heredes et descendentes tui predicti, ex nunc et deinceps perpetuis futuris temporibus, ubique locorum
31. et terrarum, tam in iudiciis quam extra, in rebus spiritualibus et temporalibus, ecclesiasticis et profanis, etiam si tales forent de quibus in presentia specialis mentio fieri deberet, nec non in omnibus et singulis exercitiis, negotiis^s et actibus, illis honoribus, dignitatibus, officiis, iuribus, libertatibus, insignibus, privilegiis, gratiis et indultis gaudere, uti et frui
32. possitis et debeatis^t, quibus ceteri nostri et sacri Romani Imperii veri nobiles, de nobili prosapia a quatuor avis paternis et maternis geniti et procreati, utuntur, fruuntur et gaudent quomodolibet consuetudine vel de iure. ET quo[niam]^u te, Titianum Veccellensem^v, uberiori gratia a nobis ornatum sentias, nostro caesareo^w edicto et auctoritate caesarea,
33. te militem sive equitem Auratum fecimus, creavimus, ereximus, constituimus et ordinavimus, sicuti per praesentes facimus,

ⁿ vassalagia in ms. B.

^o the text from Ad demonstrandum (line 26) until vel de iure (line 35) is framed by a line in red pencil written by a later hand.

^p mimitandum in the text.

^q nostro in ms. B.

^r parentela in ms. B.

^s negociis in ms. B.

^t indultis frui debeas et gaudere in ms. B.

^u quo in ms. B.

^v corrected on previous Veccellensem, with the first of the two c's overwriting the r. Veccellensem in ms. B.

^w the text is faded from Veccellensem to caesareo perhaps due to use of reagent substances.

- creamus, erigimus, constituimus et ordinamus ac militiae Auratae titulo clementer insignimus atque aliorum militum sive^x equitum ordini et coetui adscribimus et aggregamus; decernentes ut, ex nunc in antea, pro ornamento
34. susceptae dignitatis militaris, gladiis, torquibus, calcaribus, vestibus et phaleris aureis et omnibus aliis actibus et exercitiis militaribus, nec non omnibus privilegiis, iuribus, immunitatibus, honoribus, consuetudinibus, franchisiis, liber[ta]tibus, exemptionibus, insignibus, gratiis et indultis frui debeas et gaudere, quibus ceteri milites
35. sive^y equites Aurati a nobis stricto ense creati gaudent et potiuntur quomodolibet [consuetudine], vel de iure. AD hec te praeonomiatum Titianum ac filios tuos utriusque sexus legitimos, natos et nascituros, eorumque heredes et descendentes, in perpetuum, una cum domibus, famulis, possessionibus et omnibus aliis bonis vestris mobilibus et immobilibus
36. per vos et quemlibet [vestr]um acquisitis et acquirendis in nostram et sacri Romani [Imperii] tuitionem, protecti]onem et salvig[uar]di[am] scipimus et acceptamus; volentes et decer[nentes] quod, ex nunc in antea, perpetuis futuris temporibus sub ha[c] nostra protectione et tutela liberi, salvi et securi sitis; ita quod a nemine contra hanc constitutionem nostram
37. [impulse]mini vel molestamini, sed omnibus et sin]gulis privilegiis, g[ratiis, exemptionibus, libertatibus et praerogativis], quibu[s] alii sub simili protectione, tuitione et salviguardia nostra imperiali constituti] gaude[nt, utuntur et fruuntur, consuetudine ve] de iure, uti, fr[ui] et gaudere possitis et debeatis, omni impedimento et contradictione cessante;
38. ita tamen quod omni[b]us coram iudice vestro ordinario vos convenientes, debito iur[e, sistere velitis et teneamini. Nulli ergo omnino hominum liceat hanc nostrae creationis, concessionis, largitionis, erectionis, protectionis, salviguardiae, decreti, vol]untatis, privilegii et gratiae paginam infringere, aut ei quovis ausu temerario contraire. Si quis au-
39. tem^z id attemptare praesumpserit, nostram indignationem gravissimam ac penam quinquagin[ta] marcharum auri puri], toties quoties [contrafactum fuerit, irremiscibiliter se noverit incursum, quarum med]ietatem imperialis fis[ci] si[ve] aerarii, [reliquam vero] partem iniuriam passorum vel passi usibus decernimus applicandam. Harum testimonio litterarum manu
40. nostra subscriptarum et sigilli nostri appensione munitarum. Datum in civitate nostra Barcino[nae, die decima] mensis maii, anno Domini millesimo quingentesimo trigesimo tertio, imperii nostri decimo tertio et regnorum nostrorum decimo octavo.
41. *CAROLUS*

On the fold: [A]d mandatum caesareae et catholicae Maiestatis proprium.

Ioannes Bernburger.

Inside the fold, bottom, written by 16th-century hand other than the writer of the text, in brown ink: pro Titiano Vercellensi.

^x seu in ms. B.

^y seu in ms. B.

^z vero in ms. B.

B - Rome, National Central Library, *Autografi* 181⁷.

Manuscript, simple copy, unpublished. Paper file made up of 6 *bifogli* double pages (*ternione*), not sewn together; numbered from 1 to 6, measuring 313 x 215 mm; the text occupies fols. 1r–5r. Good state of preservation.

On the reverse of the last page, presumably by hand dating back to the 17th century, written in brownish ink: *Numero 3. 1533, 10 maggio. Copia del privilegio fatto dall'augustissimo Carlo V imperatore al gran Titiano famoso pittore* (Number 3. 1533, 10 May. Copy of the privilege granted by the highest Emperor Charles V to the great Titian, famous painter).

Full transcription, by a hand dating back to the 16th century, which can be identified as that belonging to cavalier Tiziano Vecellio, better known as “l’Oratore” (approx. 1538–1612).⁵ Humanist minuscule handwriting of notary type.

Copy directly taken from the original, perfectly complying to the same except for small formal variations that seem ascribable to deliberate amendments to the text conducted by the erudite copyist (substitution of the simple –e vowel with the relative diphthong; i.e. *haeredes* for *heredes*, *praesentis* for *presentis*, *poenam* for *penam*, *praedicti* for *predicti*; use of the adversative conjunction *vero* instead of *autem*, lines 38–39; *seu* instead of *sive*, lines 33 and 35) and in some cases he also reversed the word order (*omnia et singula*

alia instead of *omnia alia et singula*, line 14; *omnia alia* instead of *alia omnia*, line 17) or even modified the form according to a stylistic parameter more suited to his tastes (*indultis frui debes et gaudere* instead of *indultis gaudere, uti et frui possitis et debeatis*, lines 31–32).

We owe the discovery of this document (at present overlooked by studies on the subject) to the kind mention made by Letizia Lonzi⁶; its origin can be traced back to known events involving the dispersion of Titian memorabilia in the Roman antique market by the Solero family – dealt with later in this catalogue (pp. 166 and 177–178). Tiziano Vecellio known as “l’Oratore,” and third degree cousin of the painter, was a man of letters, notary and jurist: he became a notary on 20 June 1560 and Chancellor of the Community from 1564 until 1577. He was bound to Titian during the early years of his activities, prior to the relations with his branch of the family being ruined because of disputes arising between the Community and notary Odorico Soldano (Chancellor of the Cadore “capitano”, in addition to being the artist’s grandson⁷).

On the basis of a graphic comparison between both his chancery and notary productions (pl. I-II), apparently the transcription he edited might be chronologically located between the mid-60s and the early-70s of that century. There certainly were many opportunities for drafting a simple copy of Titian’s diploma, both in his Venice home (which was often visited by *l’Oratore* during his youth) and in Cadore. But a series of converging elements leads us into hypothesizing that this privilege might have been exemplified in 1565, when the painter stayed in his birthplace (probably visiting Pieve for the frescoes in the apse of the Archdeaconry) and appointed Fausto Vecellio⁸ as notary. Since the usual procedure required Count Palatine (in order to make the said investiture) exhibit the diploma proving his authority to the notary in charge of compiling the deed (so that it might be verified), it is possible that the *cavaliere* (who at the time was already appointed Chancellor of the Community) grasped the chance to make a copy of the diploma with a view for repeated future use, in anticipation of Count Palatine Titian’s nomination of other notaries.

1 - Arezzo, Casa Vasari Museum, Vasariano Archives, *Zibaldone*, ms. 50, fols. 141 and 144.

Paper manuscript on double page, unknown measurements.⁹ Extract from Titian’s diploma written in Latin.

On the reverse of the double page (fol. 144), written by 16th-century hand other than the writer of the text: *Privilegio di Carlo V a Titiano Vecellio* (privilege granted to Titian Vecellio by Charles V); of hand presumably from the 17th century: *Privilegio di Titiano* (Privilege granted to Titian).

Published in *Lo Zibaldone di Giorgio Vasari*, edited by A. Del Vita, Rome, R. Istituto d’Archeologia e Storia dell’arte (Institute of Archaeology and History of Art), 1938, pp. 292–293.

Critical re-elaborated version summarizing the contents of the privilege without faithfully reproducing its formulas and using the vocabulary of the original text. Moreover what Del Vita defined as “the copy of the privilege” is instead a brief excerpt only reporting substantial elements of the diploma. Of the various factors that connect this text to the original, testifying to its most probable direct derivation, is the presence of the error-guide represented by the surname *Vecellio* corrected on the previous *Vercellensi*, which appears both in the parchment diploma and in Vasari’s extract.

fol. 141| Cum te virum egregia in Romanum Imperium fide atque observantia omnique virtutum genere praestantem certissimis argumentis perspexerimus, praeter alios exquisitas in genii tui dotes, tuam illam singulares pingendi artem ita sumus admirati, ut te alium memoriae nostrae Apellem iure optimo vocari posse iudicaverimus. Itaque Alexandri Magni et imperatoris Octaviani Caesaris Augusti vestigiis inhaerentes, quorum ille a nemine, praeterquam ab Apelle pingi voluit: hic gravissimo edicto vetuit, ne quis eum pingendo exprimeret nisi qui ea in arte principem locum obtineret, nos tibi soli pingendos et exprimendos tradidimus et in nobis ipsis quam eleganter, quam affabre cum natura ipsa certiores experti sumus. His de causis ab istituto nostro non abhorrentes, te talem virum non vulgaribus praemiis et honoribus honestandum esse censuimus. Primum igitur ex certa nostri animi sententia, non sine prudentissimo procerum nostrorum consilio, te virtutis ergo sacri Lateranensis palatii comitem equitemque illis insignibus decoratum creamus quibus alii a nobis creati equites decorari solent. Deinde familiam tuam in patricias adoptamus, teque nobilem et summo loco natum, posteritatemque tuam in patriciis nostris et sacri Romani Imperii numerari volumus. Siquis autem huic nostrae sententiae atque auctoritati non veritus fuerit intercedere, noverit se quinquaginta marchis auri in fiscum nostrum redigendis mulctatum, ut ad hęc etiam se gravissime indignationis nostrae obnoxium fore. Datum in civitate nostra Barcinone. Anno Domini MDXXXIII, die X maii, imperii nostri XIII et regnorum nostrorum XVIII.

It is unknown how the original came into the hands of Vasari who, according to the text of Titian’s *Vita* published in 1568 and also according to critics,¹⁰ visited the painter’s workshop in 1566 and therefore he had the chance of observing the original

diploma and eventually making a copy of the same. The fact that there is no mention of the diploma or of its contents in *Vita* makes one wonder whether Vasari acquired it only at a later date: it is therefore possible that he viewed the parchment document during his visit to Venice, commissioned a sort of copy and received this excerpt perhaps belatedly.

Regarding possible identification of the person who wrote the text, it can be excluded that it was Vasari himself due to incompatibility of the handwriting with other of his known autographed works,¹¹ to whom Del Vita¹² on the contrary attributes the endorsement visible on the back of the double page (*Privilegio di Carlo V a Titiano Vecellio*, fol. 144v) and in our opinion it also seems perfectly compatible with the handwriting of the works attributed to him¹³ (pl. III-IV). But beyond its graphic aspects, we are most interested in the contents of the excerpt itself: a total absence of subscriptions or other authentication elements qualifies the document as a mere copy, hence disclosing that the writer intended to capture and reproduce the substance of the document, without being interested in the least in its form or legal value. The very fact of not opting for a faithful transcription but for a downright autonomous elaboration of its contents (differing from the original as much in its use of formulas as its lexicon), necessarily describes an individual with an erudite background, a connoisseur of the Latin language, capable of fully understanding the meaning of the privilege and summarizing its essential elements in just a few lines (224 words against the original 1818), making use of his own personal terminology. In fact, an analytical comparison of the two texts demonstrates that, even when reproducing the lexicon of the original diploma would have seemed logical, Vasari's document deviates from it: suffice it to mention, just by way of example, his use of the term *patricius* instead of *nobilis* (in the original) and the uncharacteristic adverb *affabre*; the *variatio* in the *ex certa nostri animi sententia* formula instead of *ex certa nostra scientia*, or inversion of the elements making up the final *datatio* (*anno Domini MDXXXIII, die X maii* instead of *die decima mensis maii, anno Domini millesimo quingentesimo trigesimo tertio*). Even the writing, qualified as Italic chancery (or simply Italics)¹⁴ of erudite background, reveals particular attention towards the form, characterizing itself for the somewhat calligraphic *ductus*, for its compliance to equidistance between the lines and the single words, for its accurate outlining of initials and capital letters.

The title of the document is interesting as it is immediately qualified as excerpt and not as partial copy: *Carolus V Romanorum imperator Titiano Vecellio*, where the surname *Vecellio* is the result of a correction (at a later date and by another hand) of the previous *Vercellensi*. Therefore the copyist had originally reproduced the same mistake present in the original diploma, which could exclude identifying him as a habitual “amanuensis” employed by Titian, such as Giovanni Alessandrini¹⁵ or Verdizzotti; the said hypothesis seems consolidated by the use of the term *patricius* instead of *nobilis* – something that was not at all commonplace in Venice at the time as it was more widespread in central Italy. The accuracy of its strongly formal writing makes one also think of a person accustomed to writing activities, or even to someone working as a scribe by profession.

On the basis of these elements, it seems likely that the excerpt was drawn up in 1566 by a scribe most certainly belonging to Vasari's entourage during his journeys in search of news and documents regarding the lives of painters he was writing about. But this does not explain why there is no hint of the document in Titian's *Vita* published in 1567, although it did mention a visit of Arezzo-born Vasari to the painter's workshop.

Remaining in the Tuscan environment, it is likely that Vasari (after viewing the diploma on the premises of Titian's workshop) had instead appointed Florence-born Cosimo Bartoli (political agent of the Medici family in Venice from 1563 until 1572 who, according to research conducted by Hope, represented one of the main sources of information for Titian's *Vita*, mostly owing to his drafting) for editing an excerpt. Recalling the passage that the Florentine abbot wrote to his Arezzo-born friend in December 1563: “delle cose di Titiano ancora vi manderò una nota, che ho incominciata; ma datemi tempo”¹⁶ (I shall be sending you another note regarding Titian's things that I have already begun; but allow me some time), we could hypothesize that the document was part of the various information that Bartoli promised to give Vasari – but never received, or least not in time for being published.

2 - Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte, ouero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato* (The Wonders of Art, namely the lives of renowned Venetian and State painters), Venice, Giovan Battista Sgava, 1648, I, pp. 162–165.

Published. Partial transcription.

It is an actual *transuntum*, which summarizes the enacting terms of the diploma while keeping the wording unaltered, omitting the excerpts prevalently constituted by the formulary. In fact, it assembles four segments of the original text: Charles V's *intitulatio* (line 1); Titian's *inscriptio* (lines 3–4); the *dispositio* relative to the bestowment of the title of Palatine (lines 4–10); the *dispositio* relative to the bestowment of the title of Cavaliere (lines 26–35).

The transcription is not very true to the original, although the discrepancies observed seem to be mainly attributable to poor accuracy on the part of the copyist, or even more to that of the printer: in fact, they are frequently omissions rather than actual discrepancies in the reading (i.e. omitted *atque*, line 4; *exemplo*, line 6; *fidelium*, line 8); amongst the variations, we wish to report the substitution of conjunctions (i.e. *cum* instead of *quum* and *postquam* instead of *postea quam*, line 4; *et aequo* instead of *et quoniam*, line 32). But the major flaw of the edition is undoubtedly the erroneous dating of the document to 1553, probably the result of a typographical error as there is no objective difficulty in reading the date.

A comparison between texts does not provide elements for doubting that the curator conducted his transcription according to Titian's original diploma, but quite the contrary: since the parchment displays some written lines (lines 26–35) that are framed by a red pencil line, exactly corresponding to the fourth segment of the text extrapolated by Ridolfi, it is possible that he himself (or someone on his behalf) highlighted the excerpt that he intended to publish directly upon the original.

3 - Giuseppe Cadorin, *Diploma di Carlo V Imperatore a Tiziano ora per la prima volta pubblicato nella sua integrità e tradotto in occasione delle faustissime nozze Cadorin-Benedetti* (Diploma granted by Emperor Charles V to Titian, for the first time published in its entirety and translated on the occasion of the very propitious Cadorin-Benedetti wedding), Venice, co' tipi di Gio. Cecchini, 1850 (in 8°, pp. 31). Published. Full transcription with Italian translation opposite.

The transcription, without any critical apparatus, presents many divergences compared to the original text – especially in the interpretation of related connections and conjunctions (i.e. *cum* instead of *quum*, line 4; *quodcum* instead of *quodque*, line 16, *ubique* instead of *ubilibet*, line 17), in the spelling out of abbreviations (i.e. *et* instead of *etiam*, lines 7, 19, 20, 27), in the transcription of toponyms (i.e. *Auspurgi* for *Habsburgi*), as well as the name of the chancellor (*Obernburger* instead of *Ioannis Bernburger*), plus omissions, oversights and mistakes most likely attributable to the printing stage (i.e. omission of *coetera*, line 1; *tibi*, line 26; *ad demonstrandam* instead of *ad demonstrandum*, line 27; *el quoniam* instead of *et quoniam*, line 32; *molestimini* instead of *molastamini*, line 37).

By Cadorin's explicit declaration, the edition was based upon the original possessed by Taddeo Jacobi¹⁷; damages to the parchment (at present only partially prevent the reading of at least seven lines in the text that were also detected by the editor) do not seem to have given rise to difficulties at the time of its transcription as it does not contain blanks or speculative integrations.

The Italian translation on the opposite page (although not stated) can probably be ascribed to the work of Giovanni Meneguzzi, as can be derived from an affirmation written by Giuseppe Ciani: «Questo diploma fu stampato colla traduzione a fronte del valentissimo fu signor Giovanni dr. Meneguzzi, e pubblicato per le nozze Cadorin-Benedetti nel 1850, co' tipi del Cecchini in Venezia. L'originale era posseduto dal fu signor Taddeo dr. Jacobi di Pieve di Cadore» (This diploma was printed with an opposite translation by the very talented late-Giovanni Meneguzzi, and published on the occasion of the Cadorin-Benedetti wedding in 1850, using types of Cecchini in Venice. The original was possessed by the late-Taddeo Jacobi from Pieve di Cadore).¹⁸

The *Illustrazione* in the foreword (pp. 7–11) reports some information regarding the history of the diploma and its relative seal, in addition to a list of notaries appointed by Titian in Cadore (but not an entirely trustworthy list).

The value of this edition (although inaccurate) is certainly its being the first full transcription (moreover accompanied by translation) of the diploma, hence definitely making it available to scholars of Titian studies; but, above all, its merit is especially having finally corrected the date on the document that (erroneously published by Ridolfi in 1553) affirmed itself in all of the following works – perpetuating the misunderstanding for two centuries.

4 - Francesco Beltrame, *Cenni illustrativi sul monumento a Tiziano Vecellio...* (Illustrative notes on the monument to Titian Vecellio), Venice, Naratovich, 1852, pp. 99–103.

Published. Full Italian translation.

5 - Francesco Beltrame, *Tiziano Vecellio e il suo monumento* (Titian Vecellio and his monument), Milan, Civelli, 1853, pp. 34–38 (Italian translation); pp. 71–73 (Latin text).

Published. Full transcription and Italian translation.

The transcription does not differ from Cadorin's 1850 publication.

6 - Giuseppe Ciani, *Documenti che riguardano Tiziano e gli altri pittori Vecelli che ho potuto trovare. I gennaio del 1864. Giuseppe Ciani* (Documents regarding Titian and other Vecelli painters I have been able to discover. 1 January 1864. Giuseppe Ciani), 12v–17v, Iv; in T. Jacobi, G. Ciani, *Manoscritti su Tiziano* (Manuscripts on Titian) (MCC, Biblioteca Tizianesca). Manuscript, paper. Full transcription, presumably dated 1864.

The transcription seems to have been based on the text edited by Cadorin, but it bears many errors and significant differences especially in the transcription of toponyms (i.e. *Hispaniae* instead of *Hispaniarum*, *Hierulam* instead of *Jerusalem*, *Oceanici* instead of *Oceani*, *Luemburgi* instead of *Luxemburgi*).

7 - Celso Fabbro (Pieve di Cadore, MCC, Biblioteca Tizianesca, ms. D III, folder A *Copie di pubblicazioni su Tiziano*, no. 147). Manuscript, paper. Full transcription and Italian translation, lacking the date (presumably between 1950–1960).

This is a manuscript copy of Cadorin's 1850 edition that was accurately copied by Celso Fabbro to make up for the unavailability of a printed copy, which was already so difficult to find,¹⁹ as can be derived by his handwritten note on the cover: “Copie di pubblicazioni su Tiziano (da conservare in luogo degli originali non posseduti)” (Copies of publications regarding Titian (to be preserved in place of non-owned originals)).

8 - *Curiosità cadarine. Il diploma di Carlo V presso la Casa Tiziano* (Curiosity in Cadore. The diploma of Charles V on the premises of the Titian House), in *Il Gazzettino*, dated 27 November 1956 and 3 December 1956, author not mentioned (but most probably was Celso Fabbro).

Published. Italian translation.

The translation does not differ from the 1850 version published by Cadorin.

9 - Mario Ferruccio Belli, *La Magnifica Comunità di Cadore e i suoi palazzi storici* (The Magnificent Cadore Community and its historical buildings), Pieve di Cadore, Magnifica Comunità di Cadore, 1998, pp. 85–90.

Published. Full transcription, lacking indications about publishing criteria adopted, based upon previous editions, hence again proposing discrepancies from the original text. The formula relative to bestowment of the title of *cavalierato della Milizia aurata* (Knighthood of the Golden Spur) seems inexplicably omitted, corresponding to lines 30–35 of the original (from *ac ab universis...* to *vel de iure*).

Titian Count Palatine: modesty and temperance in the exercise of his privileges

As mentioned later in this catalogue (p. 160), thanks to his investiture as Count Palatine²⁰ and knight, Titian gained – it is not known if this was with an official act or not – the right to add to his family coat of arms the heraldic symbol of the two-headed eagle, typical of the Empire, present in the escutcheon of the miniature that adorns the initial letter of the diploma. A faculty the painter made use of on at least one well-known occasion (the *Pietà* of the Academy), while as regards the use of noble titles it seems we can say that Titian did not normally use the title of *comes*, continuing to define himself – also after 1533 – as merely *pictor et eques*, or at most *eques Caesaris*. This appears to be the case from the cartouches present on his paintings,²¹ from the signatures

and dedications on his letters,²² as well as from the seals of which we have received indirect testimony,²³ and from the well-known medals: only the title of *eques* in fact appears on the medal by Leone Leoni, dated 1537²⁴ and of Pastorino de' Pastorini (mid-1540s), while there is no title in that of Agostino Ardenti (mid-1560s).²⁵ This form of “contained” self-representation might perhaps find its *raison d'être* in the fact that in Cadore – a land with which Titian never interrupted his relationship – noble titles were not recognised,²⁶ and indeed were even unwelcome, being banned from public documents, offices and meetings. Moreover, in an alpine community where land ownership (consisting mostly of forests and pastures) was run jointly, the noble aspirations of the emerging class were in fact inhibited by essentially economic reasons: access to the nobility would in fact have implied in itself abstaining from the exercise of arts and crafts, but since

almost all the middle-class families of Cadore were engaged in the timber trade, noble recognition would have undermined their economic interests. The most direct access to the privileges and prestige enjoyed elsewhere by the nobility necessarily became that of the notary, which allowed the exercise of both the arts and trade, providing access to lucrative public works and the control room of the Council.

In any case, also judging by the limited number of privileges granted – and the quality of the beneficiaries – it seems possible to ascribe this sort of “temperance” on the part of Titian Count Palatine to his own precise way of behaving, which led him to not take excessive advantage of the prerogatives granted to him nor being lavish in the granting of notarial licenses and legitimisations nor flaunting his honours.²⁷

As has been rightly pointed out, the motives for the diploma exalt and consecrate the qualities of Titian as a portraitist, recognising him the role of the new Apelles, or only painter worthy of immortalising the image of the rulers.²⁸ But beyond the gratification and prestige arising from this, the title of Count Palatine with the power to create notaries, in fact, represented for Titian a form of potential income, and for Charles V a much more convenient form of remuneration than an annuity, allowing him at the same time to bestow a prestigious award as well as a means of economic payment, without dipping into the coffers of the Crown. It is well known that the Counts Palatine granted notarial licences for handsome payments and often abused their ability to create notaries, even approving people without the necessary prerequisites: the case of Count Palatine Enrico Pantaleone is a case in point, a man who during his life went as far as appointing 132 notaries, some of whom were members of his immediate family.²⁹ But this was not the case with Titian, who in exercising the prerogatives of his rank does not seem to have exceeded, limiting himself to the appointment of thirteen notaries and the legitimisation of two children born out of wedlock, all except one from Cadore. Also in the choice of the candidates he seems to have managed to identify personalities of cultural depth and exemplary morals,³⁰ if – beyond the stereotyped forms – we examine in depth the “parts” of the authorisation to practise the profession adopted for each of them by the General Council of Cadore: in all the cases – as evidently required by the procedure – the candidate had to present to the commission an oration in Latin, which they could place alongside the exhibition of a piece in verse, as in the case of the writer Vincenzo Vecellio and Pomponio Jacobi, who submitted to the commission readings of the poems of Virgil.

Titian and the notaries of Cadore

As regards the privileges of the notaries granted by Titian, we will not focus here on the means of investiture of imperial authority³¹: suffice to remember that to obtain the licence of notary the applicant, who must have reached the age of twenty-one, and be of good origin and good behaviour, would kneel before the Count Palatine and swear solemnly – *ad sancta Dei Evangelia* – to practise the profession worthily. They would then receive pen, paper and ink as symbols of the *ars notarie*, for a moment the count’s ring would be placed on their finger and, finally, they were proclaimed notary, through the consignment of the relative privilege written on parchment.

If in the Venetian territories the exercise of the notarial profession was regulated by the respective city statutes, and by the notarial colleges generally present in each jurisdiction of the Podestà, in Cadore – where, after the dedication of 1420, the Republic of Venice had recognised and maintained the old orders – this material was governed by the Statutes of the Magnificent Community, both for *ad acta* activities, which took place at the Registry of the Vicar of Cadore or other public tasks, and for *ad instrumenta* activities, which notaries practised in their own right. The peculiarity of the territory of Cadore compared to the rest of the Venetian mainland lies in the fact that here there was never a professional college, but it was always the General Council of Cadore that undertook its tasks: the lack of a corporative body³² also becomes apparent when we examine the large number of articles that the Statutes of Cadore dedicated to the regulation of notarial activities³³: not only does it emerge that the Community itself acted as an organ of control, allowing access to the free practice of profession³⁴ and to the *officia publica*, but there were also specific provisions regarding the exercise of notary *ad instrumenta*, whose activity was regulated from the economic point of view along with that of the Registry, in a special table of tariffs.³⁵

It is not too far-fetched perhaps to maintain that in Cadore a special corporative body was not established precisely because of the extensive participation of members of the notarial class in the social *élites* and prestigious institutional offices.³⁶ This is also what was previously maintained since the mid-1800s by Abbot Giuseppe Ciani, who in his *Storia del Popolo Cadorino* outlines an efficacious profile of the role played by the notarial class within society of the time, referring in particular to the frequent practice of the creation of notaries by the Counts Palatine of the time.

Sebbene i tabellioni, o notaj abbondassero anche nell’età antecedenti, non furono mai sì in fiore nel Cadorino, e in tanto pregio,

come in quella, che ho preso a discorrere. Imperciocchè il tabellionato era la via più diritta, e sicura ai primi, e meglio onorevoli posti, ed impieghi nella patria, e per conseguente a' non lievi guadagni, singolarmente, se chi lo esercitasse, valesse per ingegno, e fosse in fama di onesto e dotto nelle leggi. Tenuto in conto d'un' arte liberale, non impediva che le persone, che la professavano, attendessero in pari tempo ad altre speculazioni, come alla mercatura, al traffico, all'avvocatura, agli scavi metallici, agli studj ameni, e scientifici. Notaj, e giureconsulti, che levarono gran grido, furono a loro di Conte fra gli altri, e Toma Tito; distinti letterati Vincenzo, e Tiziano conosciuto nel nome di Oratore, tutti quattro del casato illustre de' Vecelli; altri assunti al reggimento de' giuristi nel patavino Ginnasio, come Filippo Mainardi; altri, come un Piloni, e un Soldano, ampliarono di molto il casato avito.

I Papi, gli Imperatori, e i principi da prima, poi quelli pure, che onoravansi nel titolo, e nelle prerogative di Conti palatini, decoravano del tabellionato i giovani, che vi aspirassero, e ne venissero stimati degni. Ma l'essere insigniti nel tabellionato non bastava: ove lo volessero esercitare si chiedevano altre pratiche; dirò le prescritte nel Cadornino.

I giovani aspiranti al notariato, forniti i primi studi nelle scuole della patria, se non valenti perciò a continuarle altrove, che di scarse, o mediocri fortune, applicavansi alle patrie leggi, e al giure comune sotto la disciplina de' notaj, o causidici del paese, copiandone le scritture, assistendo alle cause, impraticandosi del foro: bastevolmente istruiti cercavano, e brigavano, che chi ne avesse il diritto, li insignisse della dignità notarile.

Non così coloro, a' quali abbondavano le fortune; compiuta l'educazione scientifica, e legale nell'Università si frequentate di Bologna, o di Padova, o presso maestri privati, che fossero in nominanza di sapere, in Venezia, in Brescia, a Udine, a Belluno, impetravano il notariato da chi avesse autorità di conferirlo: esauditi, un notajo ne rogava l'istromento. Munito di questo presentavasi al Consiglio, e lo supplicava di ammetterlo fra i notaj della Contrada. Accettata l'istanza, determinava il giorno, in cui ricomparisse, ed esibisse l'istromento, testimonio del conferitogli tabellionato. Quindi recitava in pieno Consesso un'elaborata orazione latina, che per lo più versava sull'ufficio, e sui doveri, che incombono a' notaj. Venia per ultimo esaminato, su tre cose principalmente: nella letteratura, nelle patrie leggi, e nel giure comune. Aperta a caso l'Eneide, e poscia il libro degli Officj, o una delle Orazioni di Tullio, volevasi che si dell'una, che degli altri traducesse, e ne commentasse un lungo brano: tanto stava a cuore al Consiglio, che se non tutti, almeno il più de' suoi notaj fosse culti, e dotti! A questo esperimento esistevano i parenti, e gli amici, e quanti tenessero d'incoraggiarlo, e di onorarlo di loro presenza. Ciò fatto, veniva dichiarato degno della pubblica fiducia; il che importava, che potea esercitare il tabellionato, rogare qualunque atto, di che fosse richiesto; sedersi ne' banchi nella loggia, o nella sala,

in cui il Consolato rendeva ragione, ed esercitare l'avvocatura.

Il reggimento della patria era presso che interamente in loro balia: imperciocchè da essi per lo più i Consoli, che insieme al Vicario sentenziavano delle cause, e rendevano ragione: da essi i due Cancellieri si prefettizio, che della Comunità: da essi i dieci Officiali, o governatori delle Centurie: gli Ambasciatori, Oratori, o Nuncj, che inviavansi al Principe, ai Podestà delle città venete, alle Comunità, e in antico ai Caminesi, ai Patriarchi, ai Conti, e Dinasti Goriziani, e Tirolesi: non negozio pubblico, o privato, non questione, in che non entrassero. Molti per conseguenza i guadagni: massime, se prevalessero per ingegno, e dottrina legale e fossero in fama di onesti, e galantuomini.

Essi costituivano l'unica aristocrazia del paese: la professione in certa guisa li nobilitava; erano onorati nel titolo di spettabili, e se avessero gradi accademici, di eccellentissimi. La patria non dava altri titoli, che questi, e finivano colla persona.

Alcuni avevano ottenuto il tabellionato da Pierio Valeriano, illustre letterato, e poeta Bellunese, che nel 1528 aperta un'Accademia nella sua Patria insegnava i giovani, che volessero profittarne, nelle lettere, e nelle scienze: altri da Bertrando de Susanis in Udine, da Lanterio Appiano in Brescia, da Francesco Sansovino de' Tatti in Venezia; e da Tiziano Vecelli il Pittore; Conti Palatini codesti cumulati di molte prerogative, quella fra l'altre di conferire il notariato e que' giovani, che ne reputassero degni. Molti ne creò Tiziano, tre i più distinti, Vincenzo Vecelli nel 1540; Antonio Nardei nel 1562, e Rocco Costantini di Valle nel 1567.³⁷

To obtain the title of notary it was not necessary to pursue legal studies at university level,³⁸ but a basic education in Pieve, where there was a school of grammar and classical literature funded by the Community,³⁹ which had to be accompanied by a period of internship at another notary: training thus took form in the unavoidable and essential function of practical apprenticeship,⁴⁰ with which they acquired probably those elements of administrative culture and rudiments of public and private law which form the basis of the *ars notariae*. Very often the practice was carried out within the family, because the profession appears evidently to be handed down from father to son, or at least through family relationships, giving rise to full-blown dynasties of notaries, with recurring family surnames and first names.⁴¹ In this sense too, however, Cadore does not betray its own peculiarities compared to neighbouring territories, characterising its local notarial system through forms of control that appear – at least formally – to be far more severe: it is sufficient to note that, while in neighbouring podestà of Belluno, the notarial college did not require an examination to ascertain the real technical preparation of a candidate but merely the payment of the fee due for registration,

the practices envisaged by Cadore Council are much more rigorous and aimed at truly verifying a basic legal knowledge and complete mastery of Latin. As will be seen in fact from the deliberations described, there will be more than a few cases where a candidate – having delivered the required Latin oration – would entertain their audience by declaiming passages of Cicero or reciting verses by Virgil.⁴²

Of the notaries created by Titian an extremely low number has come down to us: in part this has to be attributed to the loss of the notarial acts of Cadore of the 16th century, which have survived only in a small part because of dispersions of various sorts,⁴³ as well as to a lack of conservation and protection exercised centrally by the Community, which should have taken responsibility for this: if in the remaining territories of the Serenissima the establishment of an archive of deceased notaries had been in place since the middle of the 15th century,⁴⁴ the General Council of Cadore never took this step, refusing, again in 1694, to establish a central repository for notarial deeds,⁴⁵ which instead were kept in the family, presumably to continue to benefit from the rights relating to requests for copies.⁴⁶ But beyond the obvious documentary gaps it is possible that some of Titian's appointees as notaries actually produced a negligible not to say almost merely symbolic number of deeds,⁴⁷ being perhaps more interested in the attainment of notarial privilege than the actual exercise of the profession: as stated, in fact, often the investiture provided an opportunity to access public office, and furthermore the families of Vecellio, Genova, Costantini, Palatino, Nardei and Jacobi all appear more or less involved in the timber trade⁴⁸ which might have been for many of them their actual main occupation.

Those who benefited from Titian: investitures and legitimisations

With the privilege granted to him by the imperial diploma of Charles V who, on 10 May 1533, appointed him Count Palatine, Knight of the Golden Spur and noble of the Holy Roman Empire, Titian was invested with many privileges, including that of creating notaries and ordinary judges and of legitimising children born out of wedlock. From what we know at present it seems that the artist used this faculty to create thirteen notaries – except for one, all from Cadore and in some cases his relatives – and to legitimise two minors, Antonio and Giovanni Battista, the sons of Don Pietro Costantini, parish priest of San Vito di Cadore.⁴⁹

The first list of notaries appointed by him comes down to us

thanks to Taddeo Jacobi in his manuscript of memoirs *Miscellanea di memorie relative a Tiziano...* (MCC, Biblioteca Tizianesca, ms. A VI 1230, pp. 22-23), which lists twelve, to which are added the legitimisation of the two children of the parish priest of San Vito. Cadorin⁵⁰ takes up Taddeo Jacobi and simply transcribes the list, with a few insignificant alterations. More recently Lionello Puppi critically reviewed the list of notaries: he admits eleven for certain while remaining doubtful about the twelfth – Antonio Costantini, probably the son of the parish priest of San Vito – highlighting further the references to the legitimisation of the General Council of Cadore.⁵¹ He is the first to carry out a systematic verification of the sources on the subject after the impressive reorganisation of the old archives carried out in 1910 by the archivists Ferro and Giomo, reporting, among other things, some significant excerpts from the deliberations of the Council. Along with the edition of the diploma, there was also therefore an obligation to review and make this data available contextually, publishing in their entirety all the minutes of the resolutions with which the Council of Cadore examined the notaries created by Titian and admitted them to the practice of the profession. Now, a systematic rereading and collation of the sources – which also included the *parti* of the Council included here (sometimes containing additional elements to the original) – allowed us to clarify some inaccurate data and integrate others, bringing something new to our previous knowledge. Based on the known sources so far it had always been maintained that Titian had exercised his prerogatives in twelve cases, exclusively for the benefit of people from Cadore and in a period between 1540 and 1570, clearly following a precise strategic line aimed at assuring him a network of faithful collaborators who had key roles as much in commercial activities as among the notables of Cadore.⁵² The recent discovery of a Venetian notarial act has, however, partially altered this idea, insofar as it certifies that Titian granted a notarial licence subsequently as well (in 1571) and to an applicant who was not from Cadore. It follows that, at least in one case, the painter appears to have made use of his powers of appointment to secure the support and favours of a backer also outside the circle of his family and fellow Cadorians, probably to protect his interests in environments where someone from Cadore would not have enjoyed particular access or bargaining power. With regard to legitimising children born out of wedlock, only two are currently known: Antonio aged 19, and Giovanni Battista, 17, the illegitimate children of Don Pietro Costantini, parish priest of San Vito di Cadore, both legitimised on 18 October 1568 by Titian in Venice, by deed of the notary Toma Tito Vecellio.⁵³

What follows is an annotated list of sources (or information about them) relating to the currently known acts of investiture and legitimisation: the summary that precedes each transcript was therefore also deliberately integrated with data obtained from elements external to the document.

In the case of the deliberations of the Council of Cadore, the transcription here is always from the series of the original *parti*, but for completeness the registers of the *parti* in copy are also indicated, which may contain sometimes significant variations.

1

1540, September 11. Pieve di Cadore

The General Council of Cadore approves for the profession of notary in Cadore Vincenzo Vecellio son of Vecellone of Pieve di Cadore, made notary by Tiziano Vecellio with an act of the notary Tito Vacellio of Pieve Di Cadore, date unknown.⁵⁴

Confirmed by the General Council of Cadore: 11 September 1540.⁵⁵

Registrar of the Community: Vecello Vecellio di Tiziano.

AMCC, envelope 9, *Consiglio generale, deliberazioni. Dall'anno 1538 Gennaio 7 al 1554 Giugno 10, Parti del Consiglio*, fol. 46r-v; *ibidem*, envelope 30, *Consiglio generale, deliberazioni, parti in copia 1513-1547*, fol. 314r-v.

lfol. 46r| Literatus et bonis moribus imbutus ser Vincentius quondam egregii viri ser Vecelloni Vecellii notarii plebis Cadubrii ad conspectum totius spectabilis generalis Consilii doctam atque disertam habuit orationem, pre se ferentem quandam et venustatis et lfol. 46v| eloquentiæ ciceronianæ gravitatem, per quam supplex atque humiliter requisivit per eiusdem spectabilis Consilii iudicium determinari ipsum fore admittendum et aliorum notariorum Cadubrii legalium numero aggregari, cum creatus fuerit notarius per excellentem virum dominum Ticianum Vecellium, pictorem et comitem pallatinum, quemadmodum assertum fuit constare privilegio manu ser Titi Vecellii notarii, promittens, sub eodem iuramenti vinculo sibi prestiti in eius tabellionatus creatione, omnia instrumenta tam publica quam privata, ultimas voluntates et quæcumque iudiciorum acta et omnia demum et singula quæ ex debito officii sui facienda occurrerint conscribere, iuste, pure et fideliter, omni simulatione, falsitate et dolo remotis; insuper huic spectabili Communitati se futurum semper obnoxium, fautorem atque propitium; unde habita prius fide de dicto privilegio a prenominato ser Tito notario et cognita eiusdem supplicantis optima conditione, ipsiusque bonis moribus perspectis et facto denique periculo de eius doctrina, quæ abunde patuit et grata quidem fuit auribus omnium audientium, non solum ex prehabita oratione, quam ex litterata Virgiliani carminis expositione, fuit posita pars et obtenta per omnes ballotas nulla in contrarium et decretum atque deliberatum quod antedictus ser Vincentius tanquam legalis et auctenticus notarius posthac in tota Cadubrii regione possit et valeat artem et officium tabellionatus publice exercere et operari, tam in instrumentis et ultimis voluntatibus et quibuscunque iudiciorum actis conscribendis, quam in omnibus et singulis faciendis quam ad dictum officium spectant. Quæ quidem omnia prefatum spectabile Consilium deliberando sua auctoritate confirmavit et in fidem presentes fieri et suo sigillo muniri mandavit.

2

1548, September 9. Pieve di Cadore.

The General Council of Cadore approves for the profession of notary in Cadore Pomponio Jacobi di Michele of Pieve di Cadore, made notary by Tiziano Vecellio in Venice with an act of the notary Giovanni Alessandrini of Pieve Di Cadore, on 4 July 1546.⁵⁶

Confirmed by the General Council of Cadore: 9 September 1548.⁵⁷

Registrar of the Community: Vecello Vecellio di Tiziano.

AMCC, envelope 9, *Consiglio generale, deliberazioni. Dall'anno 1538 Gennaio 7 al 1554 Giugno 10, Parti del Consiglio*, fol. 171r-v; *ibidem*, envelope 31, *Consiglio generale, deliberazioni, Parti del Consiglio in copia 1548-1574*, fols. non-numb., ref. date.

lfol. 171r| *In the left-hand margin*: Confirmatio ser Pomponii de magnifico Iacobo in notarium.

Ita disponentibus ordinibus et statutis huius spectabilis Communitatis Cadubrii, quibus prohibitum est quempiam in Cadubrio

posse exercere artem et officium tabellionis, nisi prius et ante omnia de eius doctrina sufficientia ac probitate facta fuerit diligens examinatio, quocirca^a se presentavit in Consilio generali Cadubrii ser Pomponius filius ser Michaelis magnifici Iacobi de Plebe et humiliter petiit licentiam a prefato spectabili Consilio ut possit et valeat in hoc territorio Cadubrii exercere dictum officium tabellionatus, promittens huic spectabili Communitati se futurum semper obnoxium, fautorem ac propitium et iuramento suo sibi prestito in eius creatione tabellionatus, omnia instrumenta tam publica quam privata, ultimas voluntates et quaecumque iudiciorum acta et omnia et singula quae ex debito eius officii facienda occurrerint, conscribere et exercere iuste, pure ac fideliter, omni penitus simulatione, falsitate et dolo remotis; unde viso imprimis privilegio ipsius ser Pomponii, eidem concesso per magnificum dominum Ticianum, pictorem et comitem pallatinum, scripto manu ser Ioannis Alexandrini notarii Plebis sub anno Domini millesimo quingentesimo quadragesimo sexto, indictione quarta, die lfol. 171v^l quarto mensis iulii et cognita eius doctrina et sufficientia, quae patuit omnibus de Consilio non tantum per orationem disertam et ellegantem, verum etiam per expositionem quorundam carminum et versuum Virgilianorum quos et quae perpulcre et ex improvise exposuit et declaravit, adeo quod ab omnibus fuit admodum commendatus et omnibus premissis optime consideratis, antenominatus ser Pomponius, hilari fronte ac benigne, fuit admissus; et perconsequens decretum atque deliberatum, per omnes ballotas nemine discrepante, quod ipse tamquam notarius publicus, legalis et autenticus possit et valeat posthac in toto isto territorio huiusmodi officium tabellionatus publice ac libere exercere, conscribendo instrumenta, testamenta, contractus, cuiuscumque generis et actos iudicarios et omnia demum et singula quae ad ipsum officium spectant et pertinent, prout faciant alii legales et autentici notarii Cadubrienses, iurando in forma et gratias agendo prefato spectabili Consilio. Quod auctoritate sua laudavit et confirmavit, iubens et mandans premissa omnia sigillo pefate spectabilis Communitatis muniri.

^a *quocirca* in the left-hand margin with sign of insertion.

3

1555, September 9. Pieve di Cadore.

The General Council of Cadore approves for the profession of notary in Cadore Girolamo Palatini di Francesco son of Bernardo, of Pieve di Cadore, made notary by Tiziano Vecellio with an act of the notary Giovanni Alessandrini of Pieve Di Cadore, on 11 July 1555.⁵⁸

Confirmed by the General Council of Cadore: 9 September 1555.

Registrar of the Community: Toma Tito Vecellio.

AMCC, envelope 10, *Consiglio generale, deliberazioni. Dall'anno 1555 Gennaio 7 al 1563 Novembre 26, Parti del Consiglio*, fols. 13r-v; *ibidem*, envelope 31, *Consiglio generale, deliberazioni, Parti del Consiglio in copia 1548-1574*, fols. non-numb., ref. date.

lfol. 13r^l *In the left-hand margin*: Confirmatio ser Hieronimi Pallatini de plebe notarii.

Virtute preclitus et bonis moribus imbutus ser Hieronymus filius ser Francisci quondam domini Bernardi Pallatini de Plebe Cadubrii in Consilio generali Cadubrii habuit ellegantem et disertam orationem, pre <se> ferentem quandam et venustatis et eloquentiae Ciceronianae gravitatem, ea enim humilis et supplex petiit huius magnifici Consilii iudices sapientissimos haud dedignari et ipsum non immeritum iudicare numero tabellionum Cadubrii legalium aggregari, quum ea mente et animo iam pluribus annis vigiliis et laboribus ac ieiuniis in studio literarum non pepercerit, quibus demum ad gradum officii tabellionatus aspiravit et creatus notarius per magnificum dominum Titianum Vecellium quondam domini Gregorii, sacri Lateranensis comitem et equitem auratum, ut patet ex eius privilegio manu ser Ioannis Alexandrini notarii Plebis Cadubrii cum bulla eiusdem magnifici domini Comitum, pollicendo sub eodem iuramenti vinculo prestiti sibi in dicta eius tabellionatus creatione, instrumenta tam publica quam privata, ultimas voluntates et quaecumque iudiciorum acta et omnia et singula quae ex debito sui officii facienda occurrerint conscribere, iuste, pure et fideliter, omni simulatione, falsitate et dolo remotis. Insuper huic spectabili Communitati semper se futurum obnoxium, fautorem et propitium; gratus fuit quidem sermo doctus et venustus auribus lfol. 13v^l omnium audientium, nam non mediocrem suae futurae probitatis attribuit spem, multum enim interest huius Reipublicae inesse ad ipsius gubernationem homines doctos et probos; unde cognita ipsius supplicantis optima conditione et cognita eius doctrina, quae manifesta cunctis patuit non solum ex prehabita oratione, quam ex docta litterarum ciceroniarum expositione, viso demum dicto eius privilegio, ei concesso per prefatum magnificum dominum Titianum Vecellium manu ut supra, de anno 1555 die 11 iulii, fuit posita pars et obtenta per omnes ballotas, nulla existente in

contrarium et per consequens deliberatum et decretum quod antenominatus ser Hieronimus tanquam tabellio condignus, legalis et authenticus posthac in tota Cadubrii regione possit et valeat artem et officium tabellionatus publice exercere et operari, tam in instrumentis et ultimis voluntatibus et quibuscunque iudiciorum actis, tam civilibus quam criminalibus conscribendis, quam in omnibus et singulis faciendis que ad dictum officium spectant. Que omnia prefatum spectabile Consilium confirmavit, sua auctoritate et in fidem presentes fieri iussit et suo sigillo muniri.

4

1556, August 2. Pieve di Cadore.

The General Council of Cadore approves for the profession of notary in Cadore Agostino Palatini son of Giovanni, of Pieve di Cadore, made notary by Tiziano Vecellio in Venice with an act of the notary Odorico Soldano of Pieve Di Cadore, 1 January 1553.⁵⁹

Confirmed by the General Council of Cadore: 2 August 1556.

Registrar of the Community: Toma Tito Vecellio.

AMCC, envelope 10, *Consiglio generale, deliberazioni. Dall'anno 1555 Gennaio 7 al 1563 Novembre 26, Parti del Consiglio*, fols. 32v-33r; *ibidem*, envelope 31, *Consiglio generale, deliberazioni, Parti del Consiglio in copia 1548-1574*, fols. non-numb., ref. date.

lfol. 32r| *In the left-hand margin*: Confirmatio ser Augustini Pallatini.

Morigeratus iuvenis ser Augustinus filius quondam ser Ioannis Pallatini de Plebe Cadubrii ad conspectum spectabilis generalis Consilii cum se presentasset, in eiusdem executione partis captę super notariorum legalitate, praehabita iocunda disertis sermonis oratione humiliter supplicavi, ex quo iam pluribus annis litterarum studio insudavit, quarum demum, Deo favente, ad tabelionatus officium aspiravit et fuit creatus notarius a magnifico et generoso equite, nec non Aulae et Concistorii imperialis comite domino Titiano Vecellio quondam domini Gregorii Plebis Cadubrii, habente in hoc auctoritatem, ut evidenter conspicitur ex eius privilegio sub millesimo quingentesimo quinquagesimo tertio, indictione undecima, die vero primo ianuarii, acto Venetiis et scripto manu ser Odorici Soldani notarii eiusdem Cadubrii: dignetur hoc spectabile Consilium ipsum admittere et admissum posthac habere in numero aliorum legalium et autenticorum tabellionum Cadubrii; promittens sub eodem iuramenti lfol. 33r| vinculo alias sibi predicti in dicta eius tabellionatus creationem instrumenta, tam publica quam privata, ultimas voluntates et quaecumque iudiciorum acta et omnia et singula quae ex debito sui officii facienda occurrerint conscribere, iuste, pure ac fideliter omni simulatione, falsitate et dolo remotis; insuper huic spectabili Communitati semper se futurum obnoxium, fautorem et propitium. Unde cognita prius ipsius supplicantis optima conditione eiusque parentum et familiae, deinde eius laudabilibus moribus perspectis et demum ponderata eius doctrina que abunde patuit, tam ex venusto eiusdem literali sermone, quam ex grata Ciceronianę Epistolę expositione, fuit posita pars et obtenta per singula suffragia, dempto uno tantum, quod antenominatus ser Augustinus tanquam tabellio condignus, legalis et authenticus de coetero in tota Cadubrii regione possit et valeat artem et officium tabellionatus publice exercere et operari, tam in instrumentis et ultimis voluntatibus et quibuscunque iudiciorum actis, tam civilibus quam criminalibus conscribendis, quam in omnibus et singulis faciendis, quae ad dictum officium spectant. Quae omnia prefatum spectabile Consilium auctoritate sua confirmavit et in fidem presentes fieri iussit et suo sigillo muniri.

5

1558, January 9. Pieve di Cadore.

The General Council of Cadore approves for the profession of notary in Cadore Francesco Vecellio son of Vecellone, of Pieve di Cadore, made notary by Tiziano Vecellio with an act of the notary Giovanni Alessandrini of Pieve Di Cadore, date unknown.⁶⁰

Confirmed by the General Council of Cadore: 9 January 1558.

Registrar of the Community: Toma Tito Vecellio.

AMCC, envelope 10, *Consiglio generale, deliberazioni. Dall'anno 1555 Gennaio 7 al 1563 Novembre 26, Parti del Consiglio*, fol. 73r-v; *ibidem*, envelope 31, *Consiglio generale, deliberazioni, Parti del Consiglio in copia 1548-1574*, fols. non-numb., ref. date.

lfol. 73r| *In the left-hand margin*: Pars pro ser Francisco Vecellio in notarium.

Morigeratus ac egregius iuvenis ser Franciscus natus ex quondam nobile domino Vecellono Vecellio Plebis Cadubrii ad magnificum Consilium Cadubrii venit et prehabita valde docta oratione exoravit, ut cum iam pluribus annis litterarum studio operam dederit, quo demum, DEO operante, ad tabellionatus officium aspiravit, fueritque creatus notarius a magnifico domino Titiano Vecellio quondam domini Gregorii, equite et comite pallatino, habente in hoc auctoritatem, sicuti testatus fuit dominus Ioannes Alexandrinus nobilis Plebis dictę in prefato Consilio, talem creationem de mandato eiusdem lfol. 73v l domini comitis scripsisse in actis suis, dignetur hoc spectabile Consilium ipsum admittere et posthac admissum habere in numero aliorum legalium et authenticorum notariorum Cadubrii; pollicens sub iuramento instrumenta tam publica quam privata, ultimas voluntates et quaecumque iudiciorum acta et omnia et singula que ex debito sui officii facienda occurrerint, iuste, pure et fideliter, omnibus simulatione, falsitate et dolo remotis conscribere; insuper huic spectabili Communitati, semper se futurum obnoxium, fautorem et propitium. Unde cognita prius ipsius supplicantis eiusque parentum et familie nobilitate et conditione, deinde eius laudabilibus moribus perspectis et demum ponderata eius doctrina, tam ex prehabito docto sermone, quam ex grata Ciceronianę Epistolę expositione et thematis in elegantem latinam linguam compositione, fuit posita pars et obtenta per suffragia 22 contraria 7, quod prenominate ser Franciscus tanquam tabellio condignus, legalis et authenticus de cetero in tota Cadubrii regione artem et tabellionatus officium publice exercere et operari <possit>, tam in instrumentis et ultimis voluntatibus et quibuscumque iudiciorum actis, tam civilibus quam criminalibus conscribendis, quam in omnibus et singulis faciendis que ad dictum officium spectant, possit et valeat; et ita iuravit manibus tactis scripturis, se facturum dictum officium fideliter ac esse fautorem dictę Communitatis. Que omnia prefatum magnificum Consilium auctoritate sua confirmavit et in fidem presentes fieri iussit et suo sigillo muniri.

6

1560, January 12. Pieve di Cadore.

The General Council of Cadore approves for the profession of notary in Cadore Giovanni Genova son of Francesco, of Pieve di Cadore, made notary by Tiziano Vecellio with an act of the notary Giovanni Alessandrini of Pieve Di Cadore, on 5 August 1559.⁶¹

Confirmed by the General Council of Cadore: 12 January 1560.

Registrar of the Community: Toma Tito Vecellio.

AMCC, envelope 10, *Consiglio generale, deliberazioni. Dall'anno 1555 Gennaio 7 al 1563 Novembre 26, Parti del Consiglio*, fol. 113r-v; *ibidem*, envelope 31, *Consiglio generale, deliberazioni, Parti del Consiglio in copia 1548-1574*, fols. non-numb., ref. date.

lfol. 113r l *In the left-hand margin:* Confirmatio ser Ioannis Genuensis notari.

Morigeratus iuvenis Ioannes filius quondam domini Francisci Ianuensis de Plebe Cadubrii ad presentiam magnifici generalis Consilii cum se presentasset in executione partis captę super tabelionum legalitate, prehabita docta et elleganti oratione, humiliter supplicavit ex quo iam multis annis literarum studio insudavit quo demum, DEO favente, ad notariatus officium aspiravit et fuit creatus notarius a magnifico domino Ticiano Vecellio lfol. 113v l Plebis Cadubrii, comite et equite sacri palatii Maiestatis cesareę, ut evidenter conspicitur ex eius privilegio sub millesimo quingentesimo quinquagesimo nono, indictione secunda, die quinto mensis augusti, rogato et in publicam formam redacto per ser Ioannem Alexandrinum notarium Plebis Cadubrii; dignetur hoc magnificum Consilium ipsum admittere et admissum posthac habere in numero aliorum legalium et authenticorum tabelionum Cadubrii; promittens sub iuramento instrumenta tam publica quam privata, ultimas voluntates et quaecumque iudiciorum acta et omnia et singula quę ex debito officii occurrerint facienda, comscribere iuste, pure et fideliter et sincere, omni simulatione, falsitate et dolo remotis; insuper huic spectabili Communitati semper se futurum obnoxium, fautorem et propitium. Unde cognita prius ipsius supplicantis optima conditione, eiusque parentum et familie probitate et nobilitate, deinde eius laudabilibus moribus perspectis et demum ponderata eius doctrina quę abunde patuit, tam ex eiusdem venusta literali oratione, quam grata expositione lectionis Marcus Tullii, posita fuit pars et obtenta per singula suffragia, nullo prorsus in contrarium, quod antenominatus Ioannes tamquam tabelio condignus, legalis et autenticus de coetero in tota Cadubrii regione possit et valeat artem et officium tabelionatus publice exercere et operari, tam in instrumentis et ultimis voluntatibus et quibuscumque iudiciorum actis, tam civilibus quam criminalibus conscribendis, quam in omnibus et singulis faciendis, quę ad dictum officium spectant; qui Ioannes iuramento sibi prestituto in dicto Consilio promisit lfol. 114r l se facturum dictum officium iuste et sincere et semper fore propitium huic dictę Communitati pro tu supra. Quę omnia prefatum magnificum Consilium auctoritate sua confirmavit et in fidem presentes fieri iussit et suo sigillo muniri.

1562, April 11. Pieve di Cadore.**The General Council of Cadore approves for the profession of notary in Cadore Scipione Vecellio di Toma Tito, of Pieve di Cadore, made notary by Tiziano Vecellio with unknown act and notaries.⁶²**

Confirmed by the General Council of Cadore: 11 April 1562.

Registrar of the Community: Toma Tito Vecellio.

AMCC, envelope 10, *Consiglio generale, deliberazioni. Dall'anno 1555 Gennaio 7 al 1563 Novembre 26, Parti del Consiglio*, fol. 162r; *ibidem*, envelope 31, *Consiglio generale, deliberazioni, Parti del Consiglio in copia 1548-1574*, fols. non-numb., ref. date.

The minutes of the Council resolutions (either in the original or the copy) do not explicitly indicate in Titian the authority from which Vecellio Scipione obtained the investiture as imperial notary, or the notary who recorded the act. The information comes, in this case, only from the manuscripts of Taddeo Jacobi (T. Jacobi, G. Ciani, *Manoscritti su Tiziano*, MCC, Biblioteca Tizianesca, ms. A VI 1230, pp. 22-23) and is then transposed by Cadorin (*Diploma di Carlo V*, p. 11) and endorsed by Celso Fabbro (*Documenti su Tiziano*, 1957, p. 134). Upon closer examination in this case the decisions do not even refer to the usual forms of consent procedure, but report only very synthetically, the news of the investiture. This should be ascribed to the fact that Scipione, being the son of the Registrar, his father Toma Tito⁶³ was perhaps relieved from his duty of attending the ceremony in a professional capacity, in the same way that – for obvious reasons of incompatibility – the notary Giovanni Alessandrini was delegated to draw up the formal act of approval in his stead.

lfol. 162r| *In the left-hand margin*: pro Scipione Vecellio in notarium.

In quo prehabita prius oratione et lectionis dispositione et facta ballotatione, fuit per predictum Consilium admissus in notarium et tabellionem Scipio filius mei notari de qua admissione et probatione fuit data facultas et provincia loco mei cancellieri ser Ioanni Alesandrino notario Plebis faciendi ipsi Scipioni privilegium in forma; qui Scipio in predicto Consilio, manibus tactis scripturis iurando per sacra DEI Evangelia, se fore fidelem huic spectabili Communitati et officium tabellionatus exercere iuste et recte in forma; de qua re Deo optimo et ipsi magnifico Consilio ago gratias.

8**1565, January 17. Pieve di Cadore.****The General Council of Cadore approves for the profession of notary in Cadore Giovanni Antonio Nardei son of Leonardo, of Domegge di Cadore, made notary by Tiziano Vecellio with an act of the notary Odorico Soldano of Pieve Di Cadore, on 22 April 1562.⁶⁴**

Confirmed by the General Council of Cadore: 17 January 1565.

Registrar of the Community: Tiziano Vecellio di Vecello known as “l’Oratore.”

AMCC, envelope 12, *Consiglio generale, deliberazioni. Dall'anno 1564 Gennaio 7 al 1577 Ottobre 3, Parti del Consiglio*, fol. 21r; *ibidem*, envelope 31, *Consiglio generale, deliberazioni, Parti del Consiglio in copia 1548-1574*, fols. non-numb., ref. date.

lfol. 21r| Die XVII dicti mensis ianuarii, loco solito palatii Communitatis.

Congregato magnifico generali Consilio Cadubrii post tertio datum, ut moris est, campanae sonum, comparvit in eo dominus Ioannes Antonius Nardaeus, filius domini Leonardi notarii Domegli, qui diserta et docta admodum latina habita oratione, de dignitate et honestate scribarum et tabellionum eorumque officii supplicavit eidem magnifico Consilio se recipi et ascribi in collegium notariorum Cadubriensium, cum ea de causa per aliquot annos in nobilissimis civitatibus litterarum studiis operam navaverit, in iisque sudaverit et alserit, ut posset aliquando aspirare ad huius desiderati muneris functionem, ad quam iam se promotum et creatum ostendit ab habente in hoc amplissimam auctoritatem, nempe a magnifico et excelentissimo domino Titiano Vecellio, pictori sacri Lateranensis palatii aulaeque caesareae et imperialis consistorii comite et equite Aurato, ut patet eius privilegio rogato manu domini Odorici Soldani notari Cadubrii sub anno 1562, die 22 mensis aprilis et, post orationem ut supra habitam, exposuit idem dominus Ioannes Antonius epistolam quandam Ciceronis ita venuste et eleganter, ut aures et animos audientium summa delectatione referserit. Quam ob rem praemissis omnibus consideratis per magnificum Consilium

una cum optima conditione vitae et morum ipsius supplicantis, posita fuit pars captaque omnibus suffragiis, quod idem dominus Ioannes Antonius tanquam tabellio condignus, legalis et authenticus posthac in tota hac Cadubrii regione possit et valeat artem et officium tabellionatus publice exercere et operari, tam in instrumentis et ultimis voluntatis et quibuscunque iudiciorum actis conscribendis, quam in omnibus et singulis aliis faciendis, quae ad dictum officium spectant. Qui dominus Ioannes Antonius gratias egit magnifico Consilio, iuseiurandoque de more sibi praestito affirmavit se ea, qua decet fide et probitate, dicto publico munere perfuncturum. Quae omnia magnificum Consilium auctoritate sua confirmavit, in fidemque presentes fieri iussit, insignique solito spectabilis Communitatis muniri.

9

1568, February 5. Pieve di Cadore.

The General Council of Cadore approves for the profession of notary in Cadore Fausto Vecellio son of Michele,⁶⁵ of Pieve di Cadore, made notary by Tiziano Vecellio with an act of the notary Giovanni Genova of Pieve Di Cadore, on 1 October 1565.⁶⁶

Confirmed by the General Council of Cadore: 5 February 1568.

Registrar of the Community: Tiziano Vecellio di Vecello known as “l’Oratore.”

AMCC, envelope 12, *Consiglio generale, deliberazioni. Dall’anno 1564 Gennaio 7 al 1577 Ottobre 3, Parti del Consiglio*, fol. 52r-v; *ibidem*, envelope 31, *Consiglio generale, deliberazioni, Parti del Consiglio in copia 1548-1574*, fols. non-numb., ref. date.

lfol. 52r Die quinto dicti mensis februarii, loco ut supra. Congregatum est magnificum Consilium Cadubrii, in quo comparens egregius adolescens dominus Faustus Vecellius de Plebe, orationem latinam habuit doctam sane et elegantem; qua clarum dedit indicium oleum se et operam non perdidisse sub disciplina eruditissimi viri Vincentii Vecellii eius patrum, cuius memoriam in dicendo iucundissime renovavit dixitque ideo litteris animum applicuisse, ut aliquando aspiraret ad tabellionatus munus exercendum, in quo et alii de eius familia cum laude versati sunt et versantur; petens propterea se quoque non indignum ab humanitate eiusdem Consilii existimari^a, qui in aliorum Cadubriensium notariorum albo et consortio ascribatur cum potissimum ad illud officium administrandum iam creatus et promotus lfol. 52v fuerit ab habente in hoc plenam et omnimodam auctoritatem, nempe a magnifico et excellentissimo domino Titiano Vecellio quondam egregii domini Gregorii ex domino Comite Plebis Cadubrii equite Aurato, sacrique Lateranensis palatii et imperialis concistorii comite palatino, ut clare patuit privilegio per ipsum dominum Faustum edito et rogato manu egregii domini Ioannis Genova notari Plebis Cadubrii, de anno 1565, die primo octobris, lecto ipso privilegio in prefato magnifico Consilio ad omnium intelligentiam et maius quoque virtutis suae specimen exhibuit prefatus adolescens, qui lectionem quandam Ciceronis in libris Officiorum ex tempore sibi oblatam tam scite et eleganter explicavit, ut exultioris plane doctrinae desiderium non reliquerit; quamobrem praemissis omnibus diligenter consideratis per magnificum Consilium una cum honestate familiae et optima ipsius supplicantis conditione, posita fuit pars captaque omnibus suffragiis, quod antedictus dominus Faustus tanquam tabellio legalis et authenticus, possit et valeat ex nunc in antea officium tabellionatus in tota Cadubrii regione publice exercere et administrare, tam in instrumentis, ultimisque voluntatibus et iudiciorum actis conscribendis, quam in omnibus et singulis aliis gerendis et exercendis, quae ad dictum officium spectant et perninent. Quae omnia antelatum magnificum Consilium auctoritate sua confirmavit et ad maius premissorum robur presentes fieri mandavit et solito magnificae Communitatis signo muniri. Gratias agente domino Fausto universo Consilio et promittente sub vinculo iurisiurandi se ea, qua decet fide et probitate officium predictum exercitaturum.

^a *iudicari* in supralinear without signs of insertion.

10

1567, January 14. Pieve di Cadore.

The General Council of Cadore approves for the profession of notary in Cadore Rocco Costantini di Giovanni Antonio, of Valle di Cadore, made notary by Tiziano Vecellio with an act of the notary Giovanni Genova of Pieve Di Cadore, on 1 December 1566.⁶⁷

Confirmed by the General Council of Cadore: 14 January 1567.

Registrar of the Community: Tiziano Vecellio di Vecello known as “l’Oratore.”

AMCC, envelope 11, *Consiglio generale, deliberazioni. Dall'anno 1564 Gennaio 8 al 1576 Novembre 14, Parti del Consiglio*, fols. LXVv and LXVIr. Also in envelope 12, *Consiglio generale, deliberazioni. Dall'anno 1564 Gennaio 7 al 1577 Ottobre 3, Parti del Consiglio*, fols. 42v-43r; and in envelope 31, *Consiglio generale, deliberazioni, Parti del Consiglio in copia 1548-1574*, fols. non-numb., ref. date: in both cases with formulation significantly different from that of the original *part*.

lfol. LXVv| Die XIII dicti mensis ianuarii et loco.

Reiteratum fuit Consilium, in quo visa etiam fueri alia computa quaestioni et postea in collegium tabellionum Cadubrii cooptatus fuit civis infrascriptus. Nullum maius theatrum proponi sibi in praemium virtus experie, quam theatrum illud magnificum honoris, cuius quidem, testi Cicerone, si lumen aliquod aspexerimus, nihil est, quod ut eo potiamur, non parati simus et ferri et perpeti; ad quem ut aliquando aspirari ad sui nominis celebritatem posset, ornatissimus adolescens Rocchus Constantinus de Valle domini Ioannis Antonii filius, virtutis difficilem aditum sibi planum faceri ferme constituit, quod ut brevi, ita faciliter est assecutus, purpureum enim aetatis suae ver agens in nobilissimis lfol. LXVIr| civitatibus, sub eruditissimorumque iurorum disciplina versans diurna nocturnaue manu classicos authores, ipsius virtutis scopum ferri est meritus; qui mox in patriam reversus, suaeque perfectionis rationem reddere cupiens, hodie in magnifico Consilio Cadubrii praesentatus luculentam prius habuit orationem miris sententiarum electorumque verborum flosculis tectam, qua propositum sibi actionum suarum finem apersi indicans, supplicavit se tabellionem iam creatum confirmari et subindi confirmatum in aliorum collegium recipi; deinde disertis replicavit locum quendam Ciceronis in libro Officiorum ex tempore sibi oblatum; demumque esibuit privilegium eius creationis in tabellionem sibi antea factum per eminentissimum pictorem Titianum Vecellium, sacri Lateranensis aulae comitem et equitem Auratum, sub anno 1556^a proximo devoluto, die primo mensis decembris, rogatum manu domini Ioannis Genuensis notarii Plebis. Quae omnia cum diligentissime considerasset magnificum Consilium antedictum volens debitum virtuti ipsius domini Rocchi praemium honorem constitui, eundem omnibus suffragiis admisci, confirmavit ac benigne acceptavit in publicum, legalem et authenticum notarium, qui in posterum facultatem habeat huiusmodi tabellionatus officium in tota Cadubriensi regione exercendi, scribendi instrumenta, testamenta, contractus, actusque iudicarios et ea omnia, quae quo quo modo ad munus predictum pertineant; unde delatum fuit illico iuramentum antelato domino Roccho, qui praemissa neherenti in magnificum Consilium gratiarum actione, sub vinculo ipsius iuramenti pollicitus est si ea, qua decet fide et probitati huiusmodi muneri publico perfunderetur. Quae omnia dictum magnificum Consilium auctoritate sua confirmavit, in fidemque praemissorum praesentes fueri mandavit sigilloque suo muniri.

^a *rectius* 1566, as can be derived from the *parti in copy* which bear only the phrase sub anno proximo devoluto.

11

1570, January 15. Pieve di Cadore.

The General Council of Cadore approves for the profession of notary in Cadore Girolamo Constantini son of Giovanni, of Valle di Cadore, made notary by Tiziano Vecellio with an unknown act and notaries.⁶⁸

Confirmed by the General Council of Cadore: 15 January 1570.

Registrar of the Community: Tiziano Vecellio di Vecello known as "l'Oratore."

AMCC, envelope 12, *Consiglio generale, deliberazioni. Dall'anno 1564 Gennaio 7 al 1577 Ottobre 3, Parti del Consiglio*, fols. 75r-v; *ibidem*, envelope 31, *Consiglio generale, deliberazioni, Parti del Consiglio in copia 1548-1574*, fols. non-numb., ref. date.

lfol. 75r| Die XV predicti mensis ianuarii et loco solito.

Congregatum est magnificum Consilium Cadubrii, in quo comparvit dominus Hieronimus Constan lfol. 75v| tinus quondam ser Ioannis de Valle Sancti Martini Cadubrii et elegantem orationem latinam habuit, qua modeste petiit se admitti et ascribi in consortium tabellionum Cadubrii, affirmans se antea ad artem notariatus exercendam admissus fuisse a magnifico domino Titiano Vecellio pictore, sacri Lateranensis palatii, aulaeque caesareae comite et equite Aurato; et praeter orationem ut supra habitam exposuit scite et venuste quandam lectionem Ciceronis ex tempore sibi oblatam, ut digne ad sui complexum et favorem omnes auditores traxerit. Quam ob rem premissis omnibus diligenter consideratis per magnificum Consilium una cum honestate familiae et optima conditione ipsius supplicantis, posita fuit pars captaque omnibus suffragiis, quod antedictus dominus Hieronimus tanquam notarius legalis et authenticus posthac in tota Cadubrii regione possit et valeat artem et officium tabellionatus publice

exercere et operari, tam in instrumentis et ultimis voluntatibus et quibuscunque iudiciorum actis conscribendis, quam in omnibus et singulis faciendis, quae ad dictum officium spectant. Qui dominus Hieronimus sub vinculo iuramenti sibi delati pollicitus est se, ea qua decet fide et probitate, officium predictum exercitaturum. Quae omnia prefatum magnificum Consilium auctoritate sua confirmavit et in fidem presentes fieri mandavit et solito suo signo muniri.

12

1575, September 11. Pieve di Cadore.

The General Council of Cadore approves for the profession of notary in Cadore Antonio Constantini (son of Don Pietro) of San Vito di Cadore, legitimised at the age of 19 years by Tiziano Vecellio, in Venice, with an act of the notary Toma Tito Vecellio of 18 September 1568 and made a notary by the same with an unknown act.⁶⁹

Confirmed by the General Council of Cadore: 11 September 1575.⁷⁰

Registrar of the Community: Tiziano Vecellio di Vecello known as “l’Oratore.”

AMCC, envelope 11, *Consiglio generale, deliberazioni, Parti 1564-1576*, fols. non-numb. (ref. date); *ibidem*, envelope 12, *Consiglio generale, deliberazioni, Dall’anno 1564 gennaio 7 al 1577 ottobre 3*, fol. 183v; *ibidem*, envelope 32, *Consiglio generale, deliberazioni, Parti in copia. Dall’anno 1574 gennaio 19 al 1581 luglio 16*, fols. non-numb., ref. date, in entrambi i casi con formulario sensibilmente differente da quello della *parte* originale.

This is probably the illegitimate son of the parish priest of San Vito di Cadore, Pietro Costantini and Maria Perini, née Giacomo, who – according to the testimony of Taddeo Jacobi – Titian had legitimised jointly with his brother Giovanni Battista; the act, drawn up in Venice in Titian’s house by the notary Toma Tito Vecellio on 18 September 1568, had as witnesses Ludovico Pinelli, Marcantonio Grisi and Emanuele d’Augusta.⁷¹ The document of the original deliberation by the Council does not expressly mention Titian, but he is mentioned in the *parti* in copy; the paternity of the aspiring notary – generally always expressed – is instead absent in all the deliberations.

Audito ser Antonio Constantino de Sancto Vito Cadubrii petente se in notarium admitti et intellecta eius oratione latina cum expositione lectionis Ciceronianae in Epistolis familiaribus visoque eius privilegio, fuit admissus per suffragia 18, contraria 10. Iuravit idem ser Antonius in forma.

13

Constantini Giovanni Battista (son of Don Pietro) of San Vito di Cadore legitimised at the age of 17 years by Tiziano Vecellio, in Venice, with an act of the notary Toma Tito Vecellio of 18 September 1568.

This would be the brother of Antonio Costantini, who was another illegitimate son of the parish priest of San Vito, Don Pietro Costantini, regarding whom only Taddeo Jacobi and Ticozzi refer to his legitimisation,⁷² which is not otherwise documented. Probably a misinterpretation of this source led Fabbiani to add it in the list of notaries in Cadore created by Titian, indicating the date of legitimisation as the starting date of his notarial activities.⁷³ However, the General Council of Cadore seems never to have approved a license to practise, nor is there any record of acts he drew up.

14

1571, March 18. Venice.

Tiziano Vecellio, in virtue of the prerogatives stemming from his title of Count Palatine, made Ettore Mantello son of Francesco a notary and ordinary judge.⁷⁴ At the act of conferring this privilege, which took place in the house of Tiziano in San Canciano, present as witnesses were the mosaic artist Valerio Zuccato and the sculptor Tommaso da Lugano.

ASVe, *Notarile, Atti* (notary Francesco Mondo), b. 8308, fols. 120r-123r

This document, for which we express our gratitude to Paola Benussi, is the only act of investiture extant in original form currently known. Of the privileges granted to the notaries of Cadore listed above, in fact, no specimens on parchment bearing the pendant seal in wax of Titian (announced in the formula *corroboratio* of the act that follows) nor the relevant notarial records have been preserved.

| fol. 120r |

In the left-hand margin: pro Hectore Mantello.

In Christi nomine, amen. Anno Nativitatis eiusdem millesimo quingentesimo septuagesimo primo, indictione quartadecima, die vero dominice decimo octavo mensis martii. Magnificus dominus Titianus de Vecellis miles et eques Auratus, vigore sui privilegii | fol. 120v | imperialis sibi concessi per felicitis recordationis serenissimum ac illustrissimum principem dominum dominum Carolum, divine favente clementia Romanorum imperatorem semper augustum et cetera, dati in civitate Barcinone, anno Domini millesimi quingentesimi trigesimi tertii, die decimo mensis maii, imperii sui anni tertii decimi, manus sue cesaree Maiestatis subscripti, eiusque sigillo imperiali impendenti ad cordulam sericeam crocei nigroque coloris, contesta muniti, creavit in notarium imperialem prudentem iuvenem dominus Hectore Mantello domini Francisci, presentem et humiliter petentem ac habilem et idoneum et sufficientem repertum, recepto ab eo fidelitatis iuramento iuxta formam in dicto privilegio inserto, mandans expediri literas patentes seu privilegium creationis predictae in forma.

Actum Venetiis, in domo habitationis prefati magnifici domini Titiani, posita in confinio Sancti Canciani, presentibus ibidem domino Valerio Zuchato quondam domini Sebastiani et Thoma de Lugano scutore quondam domini Francisci, testibus rogatis. Ego Franciscus Mundo, Venetus notarius quondam domini Iuliani et cetera.

In the left-hand margin: privilegium domini Hectoris.

In nomine Domini, amen. Universis et singulis presentes literas sive presens publicum documentum inspecturis, lecturis, pariter et audituris. Nos Titianus de Vecellis, miles sive eques Auratus ac sacri Lateranensis palatii auleque et imperialis consistorii comes, salutem, pacem et gaudium in eo qui est omnium vera salus. Sagax humane nature discretio memorie hominum labilitate pensata, ne ea que inter contrahentes aguntur vel iudiciorum acta oblivionis defectui subiaceretur, tabellionatus officium adinvenit, per quod ea longius servarentur in civium pariterque ultime decedentiur voluntates ad posteros fideliter pervenirent, quod utique officium hiis ab imperiali celsitudine delectis conceditur obeundum quibus vite ac moribus honestus aliaque laudabilia | fol. 121r | probitatis ac virtutis merita suffragantur. Cumque serenissimus ac illustrissimus princeps et dominus dominus Carolus Quintus divina favente clementia Romanorum imperator augustus ac rex Germanie et cetera, volens nos aliquali dono gratioso decorare inter alias facultates nobis in privilegio nostro concessas, gratiose indulisit quod possimus et valeamus facere et creare notarios, tabelliones et iudices ordinarios ac universis personis que fidedigne habiles et idonee sint notariatus seu tabellionatus et iudicatus ordinarii officium concedere et dare ac eos et eorum quemlibet per pennam et calamaium prout moris est de predictis investire, dummodo ab ipsis notariis publicis seu tabellionibus et iudicibus ordinariis per nos, ut premittitur, creandis et eorum quolibet vice et nomine nostro et sacri Romani Imperii et pro ipso Romano Imperio, debitum fidelitatis recipias corporale et proprium iuramentum in hunc modum, videlicet: «Quod erunt nobis et sacro Romano Imperio ac omnibus successoribus nostris Romanorum imperatoribus et regibus legitime intrantibus fideles, nec unquam erunt in consilio, ubi nostrum periculum tractetur, sed bonum et salutem nostram defendent fideliter et promovebunt; damna nostra pro sua possibilitate vetabunt et avertent. Praeterea instrumenta tam publica quam privata, ultimas voluntates, codicillos, testaments, quecunque iudiciorum acta ac omnia alia et singula que illis et cuilibet ipsorum ex debito dictorum officiorum facienda occurrerint, vel scribenda iuste, pure, fideliter, omni simulatione, machinatione, falsitate et dolo remotis, scribebunt, legent, facient atque dictabunt, non attendendo odium, pecuniam, vel munera, aut alias passiones vel favores. Scripturas vero, quas debebunt in publicam formam redigere in membranis mundis aut papiris non tamen abrasis, fideliter secundum terrarum | fol. 121v |

consuetudinem conscribent, legent, facient atque dictabunt; causasque hospitalium et miserabilium personarum, nec non pontes et stratas publicas, pro viribus promovebunt; sententiasque et dicta testium, donec publicata fuerint et approbata, sub secreto fideliter retinebunt; ac omnia alia et singula recte, pure et iuste facient que ad praedicta officia quomodolibet pertinebunt consuetudine vel del iure». Quodque huiusmodi notarii seu tabelliones et iudices ordinarii per nos creandi possint et valeant per totum Romanum Imperium et ubilibet terrarum, facere, scribere et publicare contractus, iudiciorum acta, instrumenta et ultimas voluntates, decreta et auctoritates interponere in quibuscumque contractibus requirentibus illa vel illas ac alia omnia facere, publicare et exercere que ad dictum officium publici notarii seu tabellionis et iudicis ordinarii pertinere et spectare noscuntur; decernendo ut omnibus instrumentis et scripturis per huiusmodi notarios publicos sive iudices ordinarios fiendis plena fides ubilibet adhibeatur, constitutionibus, ordinationibus, statutis, vel aliis in contrarium non obstantibus, prout apparet publico et autentico privilegio nostro prefati illustrissimi domini imperatoris scripto in pergamena sive carta membrana cum appensione sigilli imperialis in

cera rubea ad cordulam crocei et nigri coloris sericeam munito, dato in civitate Barcinone, anno Domini millesimi quingentesimi trigesimi tertii, die decimo mensis maii, manu sue cesaree Maiestatis subscripto. Hinc est quod fuerimus nuper supliciter requisiti pro parte honorandi iuvenis domini Hectoris Mantello domini Francisci ut sibi tebellionatus officium et iudicatus ordinem dignitatem impartire et concedere degnaremur, iuxta predictam facultatem nobis concessam ex preallegato imperiali privilegio, nosque de literarum probitate et circumspectione [fol. 122r] ipsius Hectoris, ex fidedigna relatione sufficienter informati, ipsum ad hoc habilem repererimus et idoneum. Eapropter nos huiusmodi supplicationibus grato in hac parte occurrentes assensu auctoritate imperiali supradicta qua fungimur in hac parte prefatum dominum Hectorem Mantello coram nobis propter hoc personaliter et flexis genibus constitutum et petentem in publicum et autenticum notarium, tabellionem et iudicem ordinarium fecimus, creavimus, constituimus et deputavimus ac tenore presentium facimus, creamus, constituimus et deputamus sibi iudicatus ordinarii dignitatem et tabellionatus seu notariatus officium commissimus et concessimus ac commitemus et concedimus omnibus melioribus modo, via, iure, causa et forma, quibus melius fieri et valere possit, investiendo etiam prout investimus predictum dominum Hectorem ut supra stipulantem de dignitate iudicatu ordinarii et officio notariatus seu tabellionatus supradictis per annulli aurei impositionem et atramenti penne et carte traditionem ut moris est. Recepto tamen per nos nomine sacri Romani Imperii ab antedicto domino Hectore et per eum manu scripturis in manibus nostris prestito debite fidelitatis et obedientie ac de officio et dignitate studi legaliter et fideliter exercendis, aliasque in forma debita et consueta ad sancta Dei Evangelia corporali iuramento. Dantes et concedentes prefato domino Hectori notario, tabellioni et iudici ordinario ut premititur deputato predicta imperiali auctoritate qua fungimur plenariam licentiam et facultatem per omnes civitates, terras et loca que sacrum Romanum profitetur Imperium ac alibi ubique locorum et terrarum et fori auctoritatem et decretum in quibusvis, actibus et contractibus in quibus requiratur interponendi. [fol. 122v] Nec non contractus et instrumenta quecunque, testamenta et alias quascunque ultimas voluntates et iudiciorum acta conscribendi, faciendi, publicandi et exemplandi; dictamque iudicatus ordinarii dignitatem ac notariatus officium publice et ubique libere exercendi ac omnia et singula faciendi que ad dignitatem et officium huiusmodi quomodolibet pertinere dignoscuntur; volentes et concedentes prefato domino Hectori quod instrumentis, contractibus, testamentis et ultimis voluntatibus ac iudiciorum actibus et scripturis publicis per eum conscribendis et faciendis tanquam auctenticis plenaria ubique fides adhibeatur in iudicio et cetera. Quodque dictus dominus Hector omnibus et singulis honoribus, gratiis, prerogatiuis, immunitatibus, privilegiis et favoribus uti frui et gaudere possit et valeat quibus omnes notarii et iudices ordinarii huiusmodi imperiales utuntur, potiuntur et gaudent ac uti, frui et gaudere possent quomodolibet in futurum tam de iure quam de consuetudine, non obstantibus quibuscunque in contrarium facientibus. In quorum omnium et singulorum fidem ac testimonium premissorum presentes literas sive presens publicum instrumentum ex inde fieri et per notarium publicum infrascriptum subscribi et publicari mandavimus sigillique nostri fecimus appensione communiri.

Datum et actum Venetiis, in domo nostre habitationis posita in confinio Sancti Canciani quem locum ad hoc pro idoneo deputavimus, anno Nativitatis Domini nostri Iesu Christi millesimo quingentesimo septuagesimo primo, die vero dominice decimo octavo mensis martii, indictione quartadecima, presentibus [fol. 123r] ibidem dominis Valerio Zuchato quondam domini Sebastiani et Thoma de Lugano scultore quondam domini Francisci, testibus ad premissa vocatis, adhibitis et rogatis. Ego Franciscus Mundo, Venetus notarius quondam domini Iuliani et cetera.

¹ Beltrame, *Cenni illustrativi*, pp. 89–90, no. 72, also Idem, *Tiziano Vecellio*, pp. 63–64, no. 72.

² Cecchetti, *Appunti di documenti*, p. 8.

³ Probably the same specimen hinted at in *L'Avvenire di Sardegna*, XI, 1881, 192, p. 1, which on 12 August published an episode of the correspondence written by don Angelo Arboit from Arsié, entitled *Il Cadore*: the author described the diploma, having seen it *a few years earlier in the home of the Zollero family in Pieve*; he also raised the hypothesis – never before encountered – that on the occasion in which the two sons of Father Pietro Costantini (parson of San Vito di Cadore) were being legitimized, the notary Tommaso Vecellio authenticated a copy of the diploma.

⁴ In general Tognetti's indications, *Criteri per la trascrizione*, were followed also bearing in mind subsequent reflections that arose from the debate concerning the issue of documentation sources, and in particular Bartoli

Langeli's *L'edizione dei testi documentari* and (more recently) Idem, *Notai*.

⁵ The title of *cavaliere*, with which he was often identified even to avoid being mistaken with other family members with the same name, was bestowed upon him already in 1570, when (as the official representative of the Cadore Comunità) he communicated to the Serenissima that the Cadore General Council had approved the intention of donating 600 larch beams to the Repubblica Veneta for the war against the Turkish army; the said recognition was only formalized several years later, through privilege granted by Doge Sebastiano Venier on 20 January 1578; see Fabbro, *Documenti su Tiziano*, 1959, pp. 134–135, but it mistakenly reported bestowment of the title of *cavaliere di S. Marco* on 20 January 1577. For the titles of *cavaliere* and *oratore*, cf. also Fabbiani, *Il Cadore*, p. 124, note 12, also Pozzan, *Istituzioni*, pp. 44 and 49.

⁶ For a more thorough contextualization of the same, refer to the doctoral

thesis by Letizia Lonzi on the figure of Titian and his relatives (thesis of the inter-university doctoral school in History of Arts, Ca' Foscari University-Iuav-Verona University, XVIII series, tutors L. Olivato, L. Puppi, P. Lanaro) forthcoming dissertation.

⁷ The events (lasting from 1570 until 1575) particularly investing notary Vecello Vecellio, the father of *l'Oratore*, have analytically been reported by Fabbro in *Documenti su Tiziano*, 1960, pp. 72–75.

⁸ Fabbro, *Note relative alle case dei Vecellio*, 1941, p. 1262; Idem, *Ancora del notaio Fausto Vecellio*, 1964, pp. 45–47.

⁹ The impossibility of consulting the original does not allow one to describe its watermark, which Del Vita defined as “stemma (?) entro circolo” (*emblem (?) within the circle*), but hardly visible due to corrosion caused by ink acidity. It was not possible to proceed with an autopsical examination of the document since the Vasari Archives, subjected to restraint in 2010, are still difficult to access; we nevertheless thank the Soprintendenza Archivistica per l'Emilia Romagna (in charge of its preservation) for their courteous availability and collaboration and the Arezzo State Archives for having put the microfilm reproduction of the document at our disposal.

¹⁰ Suffice it to mention Hope, *The Early Biographies of Titian*, pp. 167–198, part. p. 175; regarding the methods and preparation of Titian's *Vita*, Idem, *La biografia di Tiziano*, pp. 37–41, part. p. 38.

¹¹ For a graphic analysis, see research conducted by Eliana Carrara and in particular *Giorgio Vasari*, in Motolese, Procaccioli, Russo, *Autografi dei letterati*, I, pp. 359–372, part. pp. 366–372.

¹² *Lo zibaldone di Giorgio Vasari*, p. 292, no. 1.

¹³ Comparison should particularly be made with the letter signed by Vasari for Averardo Serristori (7 August 1568), published in photograph reproduction by Carrara, *Giorgio Vasari*, p. 372 and herein reproduced in order to facilitate its graphic comparison (pl. IV).

¹⁴ In *Studio per una collocazione*, Ciaralli delves into the elements characterizing this writing compared to humanist cursive with a series of examples reporting, due to a significant graphic resemblance to Vasari's document, the letter written by Girolamo Ruscelli to Alessandro Farnese on 29 March 1560, pl. 7.

¹⁵ For a quick overview of the individual and his relationship with Titian, see Fabbro, *Documenti su Tiziano*, 1959, pp. 130–131; Puppi, *Su/Per Tiziano*, pp. 111–112.

¹⁶ Hope, *La biografia di Tiziano*, p. 39.

¹⁷ Beltrame, *Cenni illustrativi*, pp. 89–90, no. 72.

¹⁸ Ciani, *Documenti che riguardano Tiziano e gli altri pittori Vecelli che ho potuto trovare. I gennaio del 1864*, in T. Jacobi, G. Ciani, *Manoscritti su Tiziano* (MCC, Biblioteca Tizianesca, ms. A VI 1230, fol. 12v).

¹⁹ As also observed in recent times by Puppi, *Su/Per Tiziano*, p. 125, no. 36.

²⁰ Counts Palatine could be given the prerogative of *comitiva maior* or *comitiva minor*, “the first was almost always hereditary, the second *ad personam*; the first, unlike the second, along with other broad powers, also included the right to appoint others as Counts Palatine. Both, however, were entitled to appoint notaries”; Bresslau, *Manuale di diplomatica*, pp. 575–576.

²¹ Thus, for example, on *Philip II offering the Infante Don Fernando to the Heavens of Madrid*; *Ecce Homo* of Vienna (1543); *Danae* of Vienna; the *Portrait of Philip II of Naples*; the *Deposition in the Tomb of Madrid*; the *Portrait of a Man with a Palm* of Dresden, as evidenced by Celso Fabbro, *Firme di Tiziano sui dipinti*, in MCC, Biblioteca Tizianesca, *Miscellanea Celso Fabbro, Quaderni con stralci di periodici, studi, etc.*, Quaderno no. 16, pp. 70, 1, 3, 42, 52, 55.

²² There are many examples that can be traced in the extensive correspondence published in *Tiziano, L'epistolario, passim*.

²³ Of the pendant wax seal used by Titian to authenticate acts of investiture granted by him we have not received copies, but Fabbro gives a description of one of them – sold at auction in Lucerne in 1932 and now lost – that hung on a notarial licence of 1565, which bore the legend “Titianus pictor et eques” (Fabbro, *Note relative alle case dei Vecellio*, 1941, p. 1262, note 1; see Puppi, *Su/Per Tiziano*, pp. 28 and 128, notes 63–64). For the seal used by Titian in epistolary exchanges, currently preserved, see pp. 168 et seq.

²⁴ Genovese, *Il primo libro*, pp. 223–224.

²⁵ Waddington, *Il ritratto di Tiziano*, p. 122.

²⁶ Fabbiani, *Stemmi e notizie*, pp. 3–4; Burlon, Pontin, *Araldica*, II, p. 162. The ancient custom was confirmed by a specific Council decision of 1 July 1672: “L'anderà parte che coetero resti espressamente proibito, si nell'arrenghi come nei atti di questa cancellaria, il potersi dar titolo di nobile a chi sia cittadino nostro...” The failed affirmation of the noble class is also found in the Regency of the Seven Towns, a federation of municipalities of the Alpine foothills of Vicenza which had institutional peculiarities and privileges of autonomy very similar to those enjoyed by Cadore under the rule of the Venetian Republic: on these aspects see in particular Bianchi, *Una società*, p. 87; for a general overview Varanini, Pizzeghello, *I Sette Comuni*, pp. 182–207.

²⁷ This sort of “modesty” in the forms of documentary self-representation seems curiously in line with the image of him that Gian Battista Malatesta, the Gonzaga ambassador in Venice, reports to Federico Gonzaga in Mantua on 25 January 1532: “... el latore presente è M[ae]stro Ticiano eccellentissimo nell'arte sua e anche modesto, et gentil persona in ogni cosa...” (*Il camerino*, p. 195); it is no coincidence that Dolce too defines him as “di carattere modestissimo...” (Dolce, *Dialogo della pittura*, p. 60; Cadarin, *Dello amore*, p. 12).

²⁸ For a discussion on these issues in a problematic key and in particular on the relationship between culture and power, see Gentili, *Da Tiziano a Tiziano*, pp. 249–251.

²⁹ Grziwotz, *Kaiserliche Notariatsordnung von 1512*, pp. 180–181; the problem of the abuse of the prerogatives exercised by the Counts Palatine, both in the creation of notaries and legitimisation of bastards, but even more in the conferring of doctorates, is dealt with in general for Venice by Pedani, *Veneta auctoritate*, pp. 6–7, and more specifically for degrees obtained by students from Padua, by Martellozzo Forin, *Conti palatini, passim*.

³⁰ The moral integrity of Antonio Nardei di Leonardo is recalled as exemplary by Ciani, *Storia* II, p. 267, who also indicates as personalities of great human and cultural importance the writer Vincenzo Vecellio and Rocco Costantini di Valle di Cadore.

³¹ For which it is sufficient to refer to Bresslau, *Manuale di diplomatica*, pp. 570–576, and – for the more specifically Venetian area – Pedani Fabris, *Veneta auctoritate*, p. 63. For a comparison between the practice of investiture of imperial and apostolic authority in neighbouring Belluno area, see *Lo statuto*, pp. 13–16.

³² For the notarial corporate organisation of the neighbouring Belluno area *Lo statuto*, pp. 49–71; for the neighbouring Ampezzo area, where the local Community performed similar functions, *I protocolli*, pp. 110–115.

³³ In particular: *Statuti, Cap. XII. Dell'officio delli nodari, e del loro salario*, p. 9; *Cap. XIV Che non si debbano pagar gl'instromenti, se non doppò fatti & dati*; *Cap. LV Del Nodaro & massaro, & suo Giuramento*, p. 21; *Cap. LXXII Dell'officio del Cancelliere, & suo salario*, p. 25; *Cap. XXVII Del scriver, & dire le coherentie del podere*, p. 34; *Cap. XXXIX Del farsi la data, & la vendita del podere*, p. 34; *Cap. XXXV Che si cancelli l'instromento, per il quale si fa la data, & che si scriva esso Instromento della data*, p. 36; *Cap. X Dell'officio del Cancelliere del commune di Cadore*, p. 114; *Cap. XC Che li Sacerdoti non possano scrivere l'instromenti, né altri atti civili, ò criminali*, p. 134.

³⁴ *Statuti*, p. 117: *Che Nodaro foresto non possi in Cadore rogare instromenti, né altre scritture pubbliche. Cap. XVI. Non possi, né debba, alcun Nodaro foresto rogare instromenti, ouero altri atti ciuili, ò criminali nella contrada di Cadore, & tutto quello, ch'egli hauerà scritto, & notato, & rogato, sia di niun valore, & efficacia, & quello, che hauerà ricercato à far tal cosa, sia condannato. Statuti*, p. 141; *Che li Nodari siano approuati per il consiglio. Cap. CXIX. Essendo, che l'officio di Nodaro sia di gran peso, & che in esso ricercasi somma bontà, & sofficienza, & però statuimo, che se alcuno vorrà esercitar detto officio in Cadore, sia tenuto presentarsi prima al Consiglio generale, nel quale fatto diligente esame della sua sofficienza, dottrina, & bontà, se sarà ammesso, & approuato per detto Consiglio, ò per la maggior parte di esso, all'hor possi, & vaglia, esercitar l'officio del Nodaro; altramente non si dia, né dar si debba fede alcuna alle sue scritture, come pubbliche.*

³⁵ *Statuti*, p. 9, *Cap. XII Dell'officio delli nodari, e del loro salario*. This version of the table of tariffs is then further defined and updated: see *Statuti*, pp. 150–152.

³⁶ According to what was argued for Cadore in the degree thesis of Eicher Clere, *La Comunità sregolata, passim*. On the unopposed power of the notarial

elite and in particular the figure of the *ufficiale*, who exercised almost absolute control over the Council, Pozzan, *Istituzioni*, pp. 43 et seq. For the formation of the ruling class and its relations with the community, see Concina, *Problemi di acculturazione*, pp. 373 et seq., while relations between the local notables, the General Council and the Cadore captain are dealt with at length by Sacco, *La vita in Cadore*, pp. 27 et seq.

³⁷ Ciani, *Storia*, II, pp. 264–267.

³⁸ The lack of a cultural education at the university level was however usual in the notarial class and was never required for the exercise of the profession even in Venice, where of about seven hundred notaries belonging to the College, only three were graduates, as shown by Pedani Fabris, *Veneta auctoritate*, p. 169. On the poor training of notaries for the centuries in question, see in general Tamba, *Formazione professionale*, pp. 1273–1288, while for the Veneto region and the Belluno, see *Lo statuto*, pp. 17–19 with relative bibliography; by analogy with the neighbouring territory of Ampezzo see *I protocolli*, pp. 22–23; for the imperial area, Grziwotz, *Kaiserliche Notariatsordnung von 1512*, pp. 179–183. For the Adige area, Bezzi, *Le patenti notarili*, pp. 9–10 who goes as far as to claim that “nel Seicento, quando alla vacuità del secolo si accompagna l’uso del volgare in luogo del latino notarile [...] l’ignoranza del notaio era proverbiale.”

³⁹ Fabbiani, *Notizie* (1964), p. 14, as well Ciani, *Storia*, I, 39–40 and II, p. 286. Among those created by Titian, an education that is exclusively local must undoubtedly be recognised at least to the notary Antonio Nardèi, who “per aliquot annos in nobilissimis civitatibus litterarum studiis operam navaverit, in iisque sudaverit et aserit...” (p. 149).

⁴⁰ Thus Falconi, *Lineamenti*, p. 141; also on this subject Grziwotz, *Kaiserliche Notariatsordnung von 1512*, p. 181; Pedani Fabris, *Veneta auctoritate*, pp. 64–65; Berengo, *L’Europa delle città*, p. 386.

⁴¹ On this point, suffices, at a general level, Berengo, *L’Europa delle città*, pp. 388–389.

⁴² The particular cultural level of both the Cadore notaries created by Titian, and the Assembly deputised to examine them, had already been appropriately underlined by Puppi, *Su/Per Tiziano*, pp. 25–27.

⁴³ To realise this it is sufficient to take a quick look at the inventory of the *Notarile* fund conserved in the State Archives of Belluno, where the Cadore notaries appear to a much lesser extent than those of the other areas of the province, and especially of the two oldest podestà jurisdictions of Belluno and Feltre; on these aspects in detail see Puppi, *Su/Per Tiziano*, pp. 27 and 128, note 62.

⁴⁴ Thus for example for the nearby podestà jurisdictions of Feltre, Belluno and Treviso, as evidenced by Ceiner, *Miscellaneo, Lo statuto*, pp. 34 et seq. For a parallel state with a different setting, such as the Bishopric of Trento, see Varanini, *Il collegio, passim*.

⁴⁵ It is from 15 April 1694 a *parte* of the Cadore Council – prompted not by the *Dominante*, but the *Centenaro* of Pieve – with which he proposed: “...che resti eretto un archivio per riponer le scritture de signori nodari morti ... Vada parte, che sia eretto un archivio per cadaun centenaro, ove sian riposte esse scritture de’ nodari morti senza figli nodari, et in caso ve ne fossero de’ minori, che poi divenissero nodari, li sian restituite...” However, the resolution was not adopted because of a lack of votes in favour (AMCC, envelope 22, *Parti del Consiglio generale*, 1681–1699, fol. 247v).

⁴⁶ For the traditional dynamics of Cadore deeds see *I protocolli*, pp. 20–21, which indicate how in nearby Ampezzo the records of deceased notaries were usually sold to another notary, if there were no heirs in the family exercising the profession; on this question – and more generally for issues related to concentration archives managed by notaries – suffice to see Giorgi, Moscadelli, *Ut ipsa acta*, pp. 84–86, with its extensive bibliography.

⁴⁷ This refers in particular to the notaries Pomponio Jacobi, Agostino Palatini, Girolamo Costantini and Antonio Costantini, whose acts have never been found nor have their tabellion seals been identified.

⁴⁸ On these issues, it is sufficient to refer to Concina, *Forme urbanistiche*, pp. 367 et seq.; Idem, *Alpi e Rinascimento*, pp. 61–78 and more specifically Fabbiani, *Appunti per una storia, passim*.

⁴⁹ In the case of Antonio Costantini to the act of legitimisation as a natural child was added that of investiture as notary.

⁵⁰ *Diploma di Carlo V*, p. 11.

⁵¹ Puppi, *Su/Per Tiziano*, pp. 25–28 and 128, note 62.

⁵² Puppi rightly speaks of a “project for familial hegemony” in *Su/Per Tiziano*, pp. 25–28, and again at pp. 110–111.

⁵³ The document has not survived, but Ticozzi (*Vite dei pittori*, p. 241) provides the details of the act of legitimisation of the two sons of the parish priest, having seen the instrument *Legittimazione accordata da Tiziano alle suppliche del R. P. Pietro Costantini piovano di San Vito di Cadore, di due suoi figli, cioè Antonio d’anni 19 e Giovan Battista d’anni 17, avuti da donna Maria figlia di Giacomo Perini di S. Vito, da lui pagata*, bearing the date 18 September 1568, also taken up by Puppi, *Su/Per Tiziano*, p. 28; but for Taddeo Jacobi (T. Jacobi, G. Ciani, *Manoscritti su Tiziano*, MCC, Biblioteca Tizianesca, ms. A VI 1230, p. 23), as well as for Cadurin, who uses it as a source (*Diploma di Carlo V*, p. 11 e Idem, *Documenti estratti*, p. 13), the act bears the date of October.

⁵⁴ Taddeo Jacobi (MCC, Biblioteca Tizianesca, ms. A VI 1230, p. 22), erroneously attributes the drafting of the privilege to the notary Giovanni Alessandrini and dates it to 4 July 1546, evidently confusing it with that of Pomponio Jacobi. The activity of notary *ad acta* as much as *ad instrumenta* of Vincenzo Vecellio is testified to in a systematic way by two protocols conserved in the State Archive of Belluno (*Notarile*, nos. 7175–7176, in the inventory erroneously attributed to Vincenzo Vecellio di Antonio) as well as various loose parchments (*Le pergamene*, regesti nos. 207, 209, 224, 227, 228, 231, 237, 239, 258, 270, 273, 276, 277, 278, 282, 288, 292, 298, 300, 307, 314, 315, 316, 317, 319, 321, 325, 337). For the tabellion seal see Fabbiani, *Notizie*, (1965), p. 38, no. 311 (of the extract).

⁵⁵ Taddeo Jacobi (T. Jacobi, G. Ciani, *Manoscritti su Tiziano*, MCC, Biblioteca Tizianesca, ms. A VI 1230, p. 22) erroneously indicates the date of 9 September 1548, evidently confusing it with that of Pomponio Jacobi. The deliberation had already been edited on various occasions: most recently by Genova, *Miscellaneo*, file 139, in *Tiziano. L’ultimo atto*, p. 434; on this figure see also Puppi, *Su/Per Tiziano*, pp. 111–112.

⁵⁶ The original privilege has not come down to us, but the Ancient Archives of the Magnifica Comunità di Cadore has an exemplar in parchment that can be qualified as a handwritten copy from the 16th century, not completed at the time and later provided with a customs stamp by Antonio Priuli (AMCC, *Donazione Celotta*, b. 1, attachment A, no. 3). The transcription is reported by Fabbro, *Documenti su Tiziano*, 1957, pp. 133–136. The notarial activity of Pomponio Jacobi is not documented; the dates of his activity or tabellion seal are not known to Fabbiani, *Notizie* (1965), p. 38, no. 313.

⁵⁷ Taddeo Jacobi (MCC, Biblioteca Tizianesca, ms. A VI 1230, p. 22) erroneously indicates the date of 15 September 1540, perhaps confusing it with that of Vincenzo Vecellio.

⁵⁸ His notarial output is not systematically documented by protocols, but his activity is testified to by at least two parchments conserved at the Ancient Archives of the Magnifica Comunità di Cadore (*Le pergamene*, regesti nos. 364, 406). For the tabellion seal see Fabbiani, *Notizie* (1965), p. 38, no. 318, though he makes a mistake in reporting the date of his taking up the profession.

⁵⁹ His notarial activity is not documented; the dates of his activity or tabellion seal are not known to Fabbiani, *Notizie* (1965), p. 38, no. 319.

⁶⁰ It is reasonably likely that Francesco was made a notary in Venice on 4 July 1546, so the same time as Pomponio Jacobi, since in the notarial licence of the former, again drafted by Giovanni Alessandrini, he is mentioned as a witness and described “also as a notary.” His activity as a notary *ad instrumenta* is not systematically documented by protocols, but is demonstrated by various loose parchments conserved at the Ancient Archives of the Magnifica Comunità di Cadore (*Le pergamene*, regesti nos. 209, 228, 231, 237, 239, 273, 288, 315, 316, 319, 321, 325, 337, 359, 380, 383, 384, 385, 387, 400). For the tabellion seal see Fabbiani, *Notizie* (1965), p. 40, no. 338bis.

⁶¹ His activity as a notary is not systematically documented by protocols, but is demonstrated by at least one parchment conserved in the Ancient Archives of the Magnifica Comunità di Cadore (*Le pergamene*, regesto no. 356). For the tabellion seal see Fabbiani, *Notizie* (1965), p. 38, no. 329.

⁶² His activity as a notary *ad instrumenta* is not systematically documented by notarial protocols, but by various loose parchments conserved in the Ancient Archives of the Magnifica Comunità di Cadore (*Le pergamene*, regesti nos. 340, 346, 369, 392, 393, 415, 440). For the tabellion seal see Fabbiani, *Notizie* (1965), p. 38, no. 331.

⁶³ For a quick description of the character, see Genova, *Miscellaneo*, file 144, in *Tiziano. L'ultimo atto*, p. 441.

⁶⁴ His activity as a notary is not systematically documented; For the tabellion seal see Fabbiani, *Notizie* (1965), p. 39, no. 336. The abbot from Cadore Giuseppe Ciani remembers his for his exemplary moral uprightness: “I Nardei finche’ durarono in umili condizioni, dissersi di Nardo: ma ne’ principj del secolo decimo sesto, createsi coll’operosità, co’ guadagni, e con una savia economia più larghe fortune, e ingentilitisi, mutarono l’antico cognome in quello di Nardeo, e Nardei. I figli che ne uscirono educati nelle patrie scuole e nelle straniere, resero alla patria importanti servigi, segnaronsi nel Foro, o nella Chiesa, e per modo si nell’uno, che nell’altra si vantaggiarono, che crebbero di molto il domestico censo. Antonio uno di questi: nato a Leonardo, istituito in Pieve dapprima sotto la disciplina di Vincenzo Vecelli, poi continuati gli studj nelle principali, e più nobili città della Venezia, nell’anno, che menzionai, chiese, ed ottenne da Tiziano il tabellionato: Odorico Soldano nipote del Pittore ne rogava l’istromento. Ma solamente nel 1565 fu dal Consiglio ammesso nel Collegio de’ notaj, ed autorizzato a farne professione. In questo incontro ci tenne a Deputati un’eloquente, e dotta orazione sulla dignità, ed onesta’ de’ notaj, e del loro officio: ne’ libri della Comunità, non ci fu tramandato che il titolo. E’ anche lodato per la venustà, ed eleganza, con che sposò una dell’epistole di Cicerone. Ma il pregio maggiore, che gli danno gli Atti è ben altro dai ricordati, la somma integrità della vita” (Ciani, *Storia*, II, p. 267).

⁶⁵ The patronymic does not appear in the *parti* of the Council of Cadore, but the name of the notary’s father is cited by various sources, as well as by Ticozzi, *Vite dei pittori*, p. 238 (taken up by Cadarin, *Dello amore*, pp. 24–25), who asserts furthermore to have personally seen the notarial privilege issued by Titian, in his house in Pieve di Cadore, to Fausto Vecellio. The act (which Ticozzi says is conserved in the *libreria della Salute in Venezia*) was witnessed by Valerio Zuccato of Venice, Matteo Palatini notary from Pieve di Cadore, the painter Emanuele Amberger d’Augusta and the painter Marco Vecellio, Tito’s son. According to Beltrame (*Tiziano Vecellio*, p. 67) though, this is an authenticated copy and not the original, which is conserved in the Libreria del Seminario Vescovile alla Salute in Venice, and which was reported as lost as early as the times of Celso Fabbro (Fabbro, *Note relative alle case dei Vecellio*, 1941, p. 1262, note 1; see Puppi, *Su/Per Tiziano*, pp. 28 and 128, notes 63–64).

⁶⁶ The original privilege issued by Titian supposedly made its way to the Jacobi archive, then to the Solero heirs, then sold at auction in 1932 in Lucerne, then lost, according to the testimony of Celso Fabbro, who affirms that “... in un elenco dell’Archivio di Casa Solero, redatto nel primo decennio del secolo presente, è compreso anche tale documento...” (Fabbro, *Note relative alle case dei Vecellio*, 1941, p. 1262, note 1). The rediscovery of the document would be very important, because according to the description in the auction catalogue, the diploma – drafted in the painter’s house in Pieve di Cadore – has in the left-hand margin Titian’s coat of arms and came with a wax seal in a tin container with the words “Titianus pictor et eques,” of which no other examples are known to have survived.

The activity of Fausto Vecellio as a notary *ad instrumenta* is systematically documented by three protocols conserved in the State Archive of Belluno (*Notarile*, nn. 7239–7241) as well as by various loose parchments conserved in the Ancient Archives of the Magnifica Comunità di Cadore (*Le pergamene*, 1998, registi nos. 102, 351, 352, 358, 365, 370, 372, 373, 375, 376, 388, 410, 412, 414, 424). For the tabellion seal see Fabbiani, *Notizie* (1965), p. 39, no. 335.

⁶⁷ His activity as a notary *ad instrumenta* is not systematically documented, but he performed functions *ad acta* in his quality of *ufficiale* in San Vito; For the tabellion seal see Fabbiani, *Notizie* (1965), p. 40, n. 338.

⁶⁸ A true notarial output is not systematically documented by protocols, but his activity is testified to by at least one parchment conserved in the Ancient Archives of the Magnifica Comunità di Cadore (*Le pergamene*, regesto no. 650); the dates of his activity or tabellion seal are not known to Fabbiani, Fabbiani *Notizie* (1965), p. 40, no. 340.

⁶⁹ His notarial activity is not systematically documented; the dates of his activity or tabellion seal are not known to Fabbiani, Fabbiani, *Notizie* (1965), p. 40, no. 350.

⁷⁰ Taddeo Jacobi (MCC, Biblioteca Tizianesca, ms. A VI 1230, p. 23) erroneously indicates the date of 10 September 1572.

⁷¹ Taddeo Jacobi (MCC, Biblioteca Tizianesca, ms. A VI 1230, p. 21), while on p. 23 he indicates as the date of the act of legitimisation 18 October 1568. The affair is described by Ticozzi (*Vite dei pittori*, p. 241, no. 2), who adds that “questo Pietro Costantini è quel prete, allora giovane, che, come vedremo nella Vita di Francesco Vecellio, viene, nel quadro da lui fatto per la chiesa di S. Vito, presentato da quel santo protettore a Maria Vergine.”

⁷² Taddeo Jacobi (MCC, Biblioteca Tizianesca, ms. A VI 1230), p. 23, extracted by Cadarin (*Diploma di Carlo V*, p. 11 and Idem, *Documenti estratti*). The deed of legitimization for the two Costantini brothers described by Ticozzi was lost, together with Fausto Vecellio’s notary license, during the 1932 auction held in Lucerne (auction catalogue by the H. Gilhofer and H. Ranschburg auction house, 14–15 June 1932, p. 153, no. 738) – as highlighted by Cavalcaselle, Crowe, *Tiziano*, II, p. 381. The news does not seem to have been published by Celso Fabbro, but he apparently made mention of it in his *Silloge* (at the date of 18 September 1568), while it was acknowledged by Menegus Tamburin (*S. Vito*, p. 127) and more recently recalled by Puppi, *Su/Per Tiziano*, p. 28.

⁷³ Fabbiani, *Notizie* (1965), p. 40, no. 349.

⁷⁴ The act does not qualify him except with the patronymic, omitting its origin: from a first examination it does not seem to have been issued either in Venice nor in Padua, while it might be connected to the family of notaries Mantelli, active in Mantua in the 16th–18th centuries. The *Acta graduum academicorum Gymnasii Patavini* (p. 46) number a *dominus Hector Montellus* among those present at the degree examination *utroque iure* of the *comes Camillus Gambara Brixienis, filius comitis Ioannis Brunorii* on 19 February 1552, but the notarial archive of the district of Brescia conserves no acts that can be traced to him: it would seem probable therefore that this subject pursued a legal rather than notarial career, and that the investiture granted to him by Titian was related to favours and support (already received or still to be received) in relation to the “Bresciani” interests of the painter: think in particular of the long dispute with his son Pomponio over the benefice of Medole (at length in Puppi, *Su/Per Tiziano*, pp. 52–60), or the tormented business of the payment for the large painting by Titian for the lounge of the loggia of Brescia; nor should the link with Giacomo Vecellio be forgotten – son of the registrar Toma Tito and brother of Scipione made a notary by Titian before 1562 – who in Brescia in 1568 married Valeria Rosa, daughter of the painter Cristoforo (Idem, pp. 110–111).

Bibliography

Unpublished works

Pieve di Cadore, MCC, Biblioteca Tizianesca, *Miscellanea di memorie relative a Tiziano raccolte e scritte di mano del Dr. Taddeo Jacobi-1827* (collection of manuscripts under the title T. Jacobi, G. Ciani, *Manoscritti su Tiziano* ms. A VI 1230).

Pieve di Cadore, MCC, Biblioteca Tizianesca, ms. D III, folder A *Copie di pubblicazioni su Tiziano*, no. 147.

Pieve di Cadore, MCC, Biblioteca Tizianesca, *Miscellanea Celso Fabbro, Quaderni con stralci di periodici, studi, etc.*, Quaderno no. 16.

Pieve di Cadore, MCC, Biblioteca Tizianesca, *Silloge di documenti tizianeschi a cura di Celso Fabbro*, VI (1567–1776).

Published works

Acta graduum academicorum Gymnasii Patavini. Ab anno 1551 ad annum 1565, edited by E. Dalla Francesca, E. Veronese, Padua, 2001.

A. Arboit, “Il Cadore,” in *L’Avenire di Sardegna*, XI (1881), 192, p. 1.

A. Bartoli Langeli, *Diplomi scaligeri*, in *Gli Scaligeri: 1277-1387. Saggi e schede pubblicati in occasione della mostra storico-documentaria* (Verona, Museo di Castelvecchio, 1988), edited by G. M. Varanini, Verona 1988, pp. 77–90.

A. Bartoli Langeli, “L’edizione dei testi documentari. Riflessioni sulla filologia diplomatica,” in *Schede medievali*, 20–21 (1991), pp. 116–131.

A. Bartoli Langeli, *Notai. Scrivere documenti nell’Italia medievale*, Rome 2006.

F. Beltrame, *Cenni illustrativi sul monumento a Tiziano Vecellio...*, Venice 1852, pp. 89–90, no. 72.

- F. Beltrame, *Tiziano Vecellio e il suo monumento*, Milan 1853.
- M. Berengo, *L'Europa delle città. Il volto della società urbana europea tra Medioevo ed Età moderna*, Turin, 1999, pp. 369–392.
- Q. Bezzi, *Le patenti notarili in val di Sole dal 1500 al 1800*, in *Studi trentini di scienze storiche*, XLIX (1970), 2, pp. 142–156.
- F. Bianchi, *Una società di montagna in una terra di confine: l'altopiano dei Sette Comuni vicentini nel primo Cinquecento*, in *Questioni di confine e terre di frontiera in area veneta, secoli XVI-XVIII*, edited by W. Panciera, Milan, 2009, pp. 19–88.
- H. Bresslau, *Manuale di diplomazia per la Germania e l'Italia*, translated by Anna Maria Voci-Roth, Rome, 1998.
- A. Burlon, L. Pontin, *Araldica della provincia di Belluno*, II, Belluno 2005.
- G. Cadorin, *Diploma di Carlo V imperatore a Tiziano ora per la prima volta pubblicato nella sua integrità e tradotto in occasione delle faustissime nozze Cadorin-Benedetti*, Venice 1850.
- G. Cadorin, *Dello amore ai Veneziani di Tiziano Vecellio, delle sue case in Cadore e in Venezia*, Venice 1883.
- G. B. Cadorin, *Documenti estratti dall'Archivio del fu Giuseppe ab. Cadorin*, published on the occasion of the Candussio-Mainardi wedding, Venice 1875.
- Il camerino delle pitture di Alfonso I*, edited by Alessandro Ballarin, III, Cittadella 2002.
- E. Carrara, “Giorgio Vasari,” in M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, I, Rome 2009, pp. 359–372.
- G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi*, Florence 1877–1878, 2 voll. (anastatic reprint, Florence 1974).
- B. Cecchetti, *Appunti di documenti custoditi presso i comuni di Forno di Canale, Feltre, Mel, Pieve di Cadore e Vallada nella provincia di Belluno del sig. Bartolomeo Cecchetti*, from vol. XIII, series III of *Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, Venice, 1868.
- G. Ciani, *Storia del popolo Cadorino compilata da Giuseppe Ciani di Cadore*, I, Padua 1956 (ristampa anastatica, Bologna 1969).
- G. Ciani, *Storia del popolo Cadorino compilata da Giuseppe Ciani di Cadore*, II, Ceneda 1862 (anastatic reprint, Bologna 1969).
- A. Ciaralli, *La diplomazia e il metodo per l'edizione delle fonti documentarie durante il Novecento*, in *Filologia e storia: Scuola nazionale di edizioni di fonti. Contributi alla IV settimana di studi medievali* (Rome, 28–30 May 2009), digital edition edited by I. Bonincontro, 2009 (Edizioni elettroniche. Articoli, 18), pp. 1–17.
- A. Ciaralli, *Studio per una collocazione storica dell'italica*, in *Alethes philia. Studi in onore di Giancarlo Prato*, edited by M. D'Agostino and P. Degni, Spoleto, 2010, pp. 169–189.
- E. Concina, “Problemi di acculturazione: forme urbanistiche di una comunità alpina: il Cadore,” in *Comunità*, XXVIII (1974), 171, pp. 350–398.
- E. Concina, “Il Cadore al tempo di Tiziano: territorio e cultura,” in *Titianus Cadorinus*, edited by M. Munaro, Vicenza 1982, pp. 49–59.
- E. Concina, “Alpi e Rinascimento. Questioni di storia del territorio e della cultura nel Cinquecento veneto,” in *Titianus Cadorinus*, edited by M. Munaro, Vicenza 1982, pp. 61–78.
- Da Borso, “Del notaio Fausto Vecellio,” in *Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore*, XXXIV (1963), 165, pp. 146–48.
- L. Dolce, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce intitolato l'Aretino*, Venice 1557, p. 60.
- P. Eicher Clere, *La Comunità sregolata: notai-notabili e potere locale nel Cadore del secondo '500*, Ph. Thesis, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Venezia, a. a. 1987–88, supervisor G. Politi.
- G. Fabbiani, *Saggio di bibliografia cadorina*, Feltre 1937, p. 203, n. 1526.
- G. Fabbiani, “Notiziole sulle opere dei pittori, Vecellio,” in *Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore*, XXII (1951), 117, p. 111 nota 4bis.
- G. Fabbiani, *Appunti per una storia del commercio del legname in Cadore*, Belluno, 1959.
- G. Fabbiani, “Notizie sul notariato cadorino,” in *Rassegna Economica*, XII (1964), 6, pp. 12–24; XIII (1965), 1, pp. 34–52; 2, pp. 7–21; XIV (1966), 1, p. 26 (also in estratto, Belluno 1965).
- G. Fabbiani, “Stemmi e notizie di alcune famiglie del Cadore,” in *Rassegna Economica*, XVI (1968), 6, pp. 11–20; XVII (1969), 1, pp. 6–17; 2, pp. 12–27; 3, pp. 4–15; 5, pp. 9–20 (also in estratto, Belluno 1969).
- G. Fabbiani, “Il Cadore per la vittoria di Lepanto 1571–7 ottobre–1971,” in *Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore*, XLII (1971), 197, pp. 112–124.
- C. Fabbro, “Note relative alle case dei Vecellio in Pieve di Cadore,” in *Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore*, XIII (1941), 74, pp. 1261–1263.
- C. Fabbro, “Documenti su Tiziano e sulla famiglia Vecellio conservati nella casa di Tiziano a Pieve di Cadore,” in *Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore*, XXVII (1956), 135, pp. 77–85 e 126–130.
- C. Fabbro, “Documenti su Tiziano e sulla famiglia Vecellio conservati nella casa di Tiziano a Pieve di Cadore,” in *Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore*, XXVIII (1957), 141, pp. 133–36.
- C. Fabbro, “Documenti su Tiziano e sulla famiglia Vecellio conservati nella casa di Tiziano a Pieve di Cadore,” in “Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore”, 1959, XXX (1959), 149, pp. 134–135.
- C. Fabbro, “Documenti su Tiziano e sulla famiglia Vecellio conservati nella casa di Tiziano a Pieve di Cadore,” in *Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore*, XXXI (1960), 151, pp. 72–75.
- C. Fabbro, “Ancora del notaio Fausto Vecellio,” in *Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore*, XXXV (1964), 167, pp. 45–47.
- E. Falconi, *L'edizione diplomatica del documento e del manoscritto*, Parma 1984.
- A. Genova, S. Miscellaneo, entry 139, in *Tiziano. L'ultimo atto*, exhibition catalogue (Belluno and Pieve di Cadore, 2007–2008), edited by L. Puppi, Milan 2007, p. 434.
- A. Genova, S. Miscellaneo, entry 144, in *Tiziano. L'ultimo atto*, exhibition catalogue (Belluno and Pieve di Cadore, 2007–2008), edited by L. Puppi, Milan 2007, p. 441.
- A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Rome 1988².
- G. Genovese, “Il primo libro delle Lettere di Pietro Aretino e una medaglia di Leone Leoni,” in *Con parola brieve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*, edited by L. Bolzoni and S. Volterrani, Pisa 2008, pp. 199–228.
- A. Giorgi, S. Moscadelli, *Ut ipsa acta illesa serventur. Produzione documentaria ed archivi di comunità nell'alta e media Italia tra medioevo ed età moderna*, in *Archivi e comunità tra medioevo ed età moderna*, edited by A. Bartoli Langelì, A. Giorgi, S. Moscadelli, Rome 2009, pp. 1–110.
- A. Giorgi, S. Moscadelli, “Archivi notarili e archivi di notai. Riflessione sulle forme di conservazione e tradizione delle carte dei notai italiani (secoli XVI-XIX),” in *Il notariato nell'arco alpino: produzione e conservazione delle carte notarili tra medioevo ed età moderna*, Conference proceedings (Trento, 24–26 February 2011), edited by A. Giorgi, S. Moscadelli, D. Quaglioni, G. M. Varanini, Milan 2014, pp. 17–84.
- H. Grziwotz, *Kaiserliche Notariatsordnung von 1512. Spiegel der Entwicklung des europäischen Notariats*, Munich 1995 (Italian, pp. 159–202).
- C. Hope, “The Early Biographies of Titian,” in *Titian 500*, edited by J. Manca, *Studies in the History of Art*, 45, Washington 1993, pp. 167–198.
- C. Hope, “La biografia di Tiziano secondo Vasari,” in *Tiziano. L'ultimo atto*, exhibition catalogue (Belluno and Pieve di Cadore, 2007–2008), edited by L. Puppi, Milan 2007, pp. 37–41.
- E. Martellozzo Forin, “Conti palatini e lauree conferite per privilegio. L'esempio padovano del sec. XV,” in *Annali di Storia delle Università italiane*, 3, 1999, in versione elettronica al link http://www.cisui.unibo.it/annali/03/testi/04Martellozzo_frameset.htm (consulted on 5/6/2016).
- “Memoria di alcune persone da Tiziano pittore e Cavaliere create Notaj d'imperiale autorità, usando del privilegio accordatogli da Carlo V Imperatore in qualità di Conte Palatino,” in Gio. Batta Cadorin, *Documenti estratti dall'archivio del fu Giuseppe ab. Cadorin* (published on the occasion of the Candussio-Mainardi wedding), Venice 1875.
- V. Menegus Tamburini, *S. Vito, Borca, Vodo e Venas nella Storia Cadorina*, Bologna 1976, p. 127.
- S. Miscellaneo, *Enclaves documentarie alpine: Ampezzo e Livinalongo*, in *Il notariato nell'arco alpino: produzione e conservazione delle carte notarili tra medioevo ed età moderna*, Conference proceedings (Trento, 24–26 February 2011), edited by A. Giorgi, S. Moscadelli, D. Quaglioni, G. M. Varanini, Milan 2014, pp. 673–700.
- M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, I, Rome 2009, pp. 359–372.
- M. P. Pedani Fabris, “*Veneta auctoritate notarius*.” *Storia del notariato veneziano (1514-1797)*, Milan 1996.
- Le pergamene della magnifica Comunità di Cadore (secc. XIII-XVIII). Ordinamento e registi*, edited by F. Cosmai, A. Pozzan, Venice 1998.

- A. Petrucci, *La descrizione del manoscritto. Storia, problemi, modelli*, Rome 1984.
- A. Pozzan, *Istituzioni, società, economia in un territorio di frontiera: il caso del Cadore (seconda metà del XVI secolo)*, Udine 2014.
- A. Pratesi, “Una questione di metodo: l’edizione delle fonti documentarie,” in *Rassegna degli Archivi di Stato*, XVII (1957), pp. 312–333.
- “I protocolli notarili d’Ampezzo (1598-1808),” edited by O. Ceiner, S. Miscellaneo, in *Rassegna degli Archivi di Stato*, LXI (2003), 1–3, pp. 7–100, part. pp. 14–19.
- L. Puppi, *Su/Per Tiziano*, Milan 2004, pp. 25–28.
- L. Puppi, entry 136, in *Tiziano. L’ultimo atto*, exhibition catalogue (Belluno and Pieve di Cadore, 2007–2008), edited by L. Puppi, Milan 2007, p. 433.
- C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell’arte*, I, Venice 1648.
- A. Sacco, *La vita in Cadore. Aspetti del dominio veneto nelle lettere di capitani e vicari 1500–1788*, Sommacampagna 2007.
- S. P. P. Scalfati, “Trascrizioni, edizioni, regesti. Considerazioni su problemi e metodi di pubblicazione delle fonti documentarie,” in *Gli strumenti archivistici. Metodologia e dottrina. Atti del Convegno (Rocca di Papa, 21–23 maggio 1992)*, in *Archivi per la Storia*, VII (1994), 1, pp. 165–182.
- Statuti della Comunità di Cadore*, Venice 1693 (anastatic reprint, s.l., Tip. MURA, 1983).
- Lo statuto del collegio dei notai di Belluno (secolo XV)*, edited by O. Ceiner, S. Miscellaneo, Belluno 2012.
- G. Tamba, “Formazione professionale del notaio in età medievale e moderna” (Genoa, 18 April 2007, Centro G. Costamagna), in *Studi e materiali*, 2007/2, pp. 1273–1288.
- S. Ticozzi, *Vite dei pittori Vecelli di Cadore*, Milan 1817.
- Tiziano. L’epistolario*, edited by L. Puppi, Florence - Pieve di Cadore 2012.
- G. Tognetti, *Criteri per la trascrizione di testi medievali latini e italiani*, Rome 1982.
- G. M. Varanini, “Il collegio notarile di Trento nella seconda metà del Quattrocento,” in *Il notariato nell’arco alpino: produzione e conservazione delle carte notarili tra medioevo ed età moderna*, Conference proceedings (Trento, 24–26 February 2011), edited by A. Giorgi, S. Moscadelli, D. Quaglioni, G. M. Varanini, Milan 2014, pp. 483–514.
- G. M. Varanini, J. Pizzeghello, “I Sette Comuni nel tardo medioevo e nell’età moderna. Note di storia politica e istituzionale,” in *L’Altopiano dei Sette Comuni*, edited by P. Rigoni, M. Varotto, Sommacampagna 2009, pp. 182–207.
- R. B. Waddington, *Il ritratto di Tiziano nelle medaglie*, in *Tiziano, un autoritratto. Problemi di autografia nella grafica tizianesca*, exhibition catalogue (Venice, 2014), Crocetta del Montello - Venice 2014, pp. 118–129.

Abbreviations

- AMCC Archivio antico della Magnifica Comunità di Cadore
 ASVc Archivio di Stato di Venezia
 BML Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze
 BNCR Biblioteca Nazionale Centrale di Roma
 MCC Magnifica Comunità di Cadore

Acknowledgements

Over the course of our research we have accrued many debts of gratitude with friends, colleagues, scholars and institutions who have made our task easier: we therefore wish to offer our special thanks to Paola Benussi from the Venice State Archive and to Letizia Lonzi, for their generosity in sharing material, graciously dispensing suggestions and advice; to Orietta Ceiner, from the Municipality of Belluno Historical Archives, always being a reference point for profitable debates within the documentary research process; to Bruno Canova, a patient partner in re-reading the transcripts; and finally to Diana Toccafondi (Archives Superintendent for the Toscana Region), Antonella D’Agostino (Director of the Arezzo State Archives) and Valentina Longo (from the National Central Library of Rome) for their helpful collaboration.

Diploma di Carlo V / Diploma of Charles V

SILVIA MISCELLANEO, ANTONIO GENOVA

Carlo V d'Asburgo, imperatore

(Gand, Paesi Bassi, 1500 - Cuacos de Yuste, Spagna, 1558)

diploma con cui l'imperatore Carlo V investe Tiziano Vecellio del titolo nobiliare di conte palatino e cavaliere della Milizia aurata (10 maggio 1533, Barcellona)

pergamena a inchiostro policromo, miniata

sigillo pendente in cera rossa, ora staccato

640 (di cui plica 120) x 757 mm

al *recto*: capolettera ornato ed esteso in fregio a elementi fitomorfi con inserimento di brevi motivi antropomorfi e zoomorfi, culminante nell'arma di famiglia Vecellio, di probabile mano successiva

alla plica: *Ad mandatum Caesareae et Catholicae Maiestatis proprium; Ioannis Bernburger*

originale; lingua latina; minuscola umanistica corsiva di ambito cancelleresco

conservazione discreta (restauro 2002)

Pieve di Cadore, Archivio antico della Magnifica Comunità di Cadore

Provenienza: casa di Tiziano al Biri Grande, Venezia; Cornelio Sarcinelli, Serravalle; famiglia Filomena di Serravalle; Giovanni Battista Gei, Venàs di Cadore-Venezia; Taddeo Jacobi, Pieve di Cadore (1827); Caterina Galeazzi in Zandonella Sommerta, Venezia; Girolamo Costantini, Pieve di Cadore (1877); Magnifica Comunità di Cadore (1878), poi casa natale di Tiziano Vecellio, Pieve di Cadore (1932).

Bibliografia essenziale: Ridolfi, 1648, pp. 162-165; Cadorin, 1850; Beltrame, 1852, pp. 89-103; Beltrame, 1853, pp. 34-73; Cavalcaselle-Crowe, 1877-1878, vol. 1, pp. 343-344; Fabbro, 1953, *Documenti*, pp. 97-98; Fabbro 1953, *La casa*, pp. 29-32; Fabbiani, 1965, pp. 5-6; Puppi, 2004, pp. 20-25; Puppi, 2007, *Tiziano. L'ultimo atto*, scheda 136, pp. 433-434.

Charles V, Holy Roman Emperor

(Ghent, The Netherlands, 1500 - Cuacos de Yuste, Spain, 1558)

diploma issued by Emperor Charles V in granting Tiziano Vecellio with the title of rank as Count Palatine and Knight of the Golden Spur (10 May 1533, Barcelona)

polychrome ink parchment, illuminated

pendant seal in red wax, now separate

640 (of which 120 is fold) x 757 mm

Recto: initial decorated and extended with frieze in phytomorphic details including small anthropomorphic and zoomorphic motifs, culminating with the Vecellio family coat-of-arms, probably inked in by another hand

at the fold: *Ad mandatum Caesareae et Catholicae Maiestatis proprium; Ioannis Bernburger*

original; Latin; small case in humanist italics of chancery scope

Good state of conservation (restored 2002)

Pieve di Cadore, Ancient Archives of the Magnifica Comunità di Cadore

Provenance: Titian's house at Biri Grande, Venice; Cornelio Sarcinelli, Serravalle; family of Filomena di Serravalle; Giovanni Battista Gei, Venàs di Cadore-Venezia; Taddeo Jacobi, Pieve di Cadore (1827); Caterina Galeazzi in Zandonella Sommerta, Venezia; Girolamo Costantini, Pieve di Cadore (1877); Magnifica Comunità di Cadore (1878), subsequently the home of Titian, Pieve di Cadore (1932).

Essential bibliography: Ridolfi, 1648, pp. 162-165; Cadorin, 1850; Beltrame, 1852, pp. 89-103; Beltrame, 1853, pp. 34-73; Cavalcaselle-Crowe, 1877-1878, vol. 1, pp. 343-344; Fabbro, 1953, *Documenti*, pp. 97-98; Fabbro 1953, *La casa*, pp. 29-32; Fabbiani, 1965, pp. 5-6; Puppi, 2004, pp. 20-25; Puppi, 2007, *Tiziano. L'ultimo atto*, file 136, pp. 433-434.

La pergamena, attualmente priva del relativo sigillo, separatamente conservato, presenta i caratteri estrinseci tipici di altri diplomi imperiali prodotti dal medesimo soggetto nello stesso periodo e con paragonabili finalità. Le dimensioni e qualità del supporto, la grafia, il sigillo, la presenza della firma autografa di Carlo V, la miniatura che, ornando il capolettera dell'*intitulatio*, va a incorniciare su due lati il testo, concorrono a trasmetterci l'immagine di un documento che poco si discosta, per esempio, dal diploma con il quale Carlo V nel 1530 investe Francesco II Sforza del Ducato di Milano (Archivio di Stato di Milano, fondo *Cimeli*). Nonostante lo stato di conservazione non ottimale, in parte risarcito dall'ultimo intervento di restauro, la pergamena permette di essere letta quasi integralmente, anche grazie al fatto che i formulari impiegati, tipici dell'atto di investitura a conte palatino e a cavaliere della Milizia aurata, ci sono noti da numerosi esemplari di altri analoghi privilegi. Con il diploma Carlo V nomina Tiziano conte del Palazzo Lateranense, della Corte cesarea e dell'imperiale Concistoro, con la dignità di conte palatino, concedendogli tutti i privilegi annessi al titolo: facoltà di nominare notai e giudici ordinari; di legittimare figli naturali anche nati da nobili, purché di rango inferiore a quello di principe, conte e barone; di adottare ed emancipare figli; di affrancare servi; di esercitare la *restitutio in integrum* nei confronti di minori, chiese e comunità lese. I suoi figli d'ambo i sessi e i futuri discendenti, in perpetuo, sono innalzati al grado di nobili dell'Impero e vengono loro attribuiti tutti gli onori appartenenti alle famiglie che vantano quattro generazioni di nobiltà. Tiziano è inoltre nominato cavaliere della Milizia aurata, con tutti i privilegi previsti dal titolo, tra i quali il diritto di indossare la spada militare,

le collane, gli speroni d'oro, le vesti e le gualdrappe auree dell'Ordine. A lui e ai suoi discendenti, come ai rispettivi beni mobili e immobili, viene garantita protezione e tutela, con pena del pagamento di cinquanta marche d'oro per chiunque contravvenga al disposto del diploma.

Si tratta dunque di un ampio ventaglio di privilegi, corrispondenti a quelli previsti dalla cosiddetta "comitiva minor", che rispetto alla "maior" non contemplava per il beneficiario la possibilità di creare conti palatini a sua volta (Bresslau, 1998, pp. 575-576, sulle ulteriori prerogative concesse a conti palatini di Padova e Venezia nel corso dei secoli XV-XVI, e in particolare quella di concedere lauree, cfr. Martellozzo Forin, 1999, *passim*). Non faceva parte dei privilegi connessi al titolo di conte palatino la concessione dell'arma, né l'ampliamento della stessa con le insegne imperiali: la famiglia Vecellio del resto doveva essersi dotata di un proprio stemma già assai prima del 1533, come pare confermato anche dalla sua raffigurazione in un'opera di Tiziano che la critica data al 1515 (la xilografia *La sommersione del Faraone nel Mar Rosso*, nell'esemplare del Museo Correr di Venezia; cfr. qui, alla scheda sul sigillo di Tiziano), mentre successive attestazioni di esso compaiono in un registro del massaro della Magnifica Comunità di Cadore del 1551-1552 (Genova, Miscellaneo, 2007, scheda 144) e nello stemma in pietra murato nella facciata della casa di Tiziano l'Oratore a Pieve di Cadore, datato 1554.

L'iconografia dell'arma (troncato di nero e d'argento, il II allo scaglione alzato del I) ricorda quella della città di Udine, sede del patriarcato di Aquileia, dal quale il Cadore giurisdizionalmente dipese fino al momento della sua dedizione alla Repubblica di Venezia nel 1420. Ma coincide anche con

quella della nobile famiglia friulana dei Savorgnan, che diede i natali a Girolamo Savorgnan, uomo d'armi e ingegnere militare a capo di uno dei corpi veneziani nella famosa battaglia di Rusecco presso Valle di Cadore, ove nel 1508 le truppe veneziane sbaragliarono l'esercito imperiale di Massimiliano I. Battaglia che Tiziano fu chiamato a ritrarre nel 1513, in un *telego* destinato alla Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, che venne terminato nel 1538, ma andò distrutto durante il rovinoso incendio nel 1577 (per una completa trattazione dell'argomento *La Battaglia di Cadore*, e in particolare Puppi, 2010, *Una "bataglia" per Tiziano*, pp. 192-201). Un ritratto di Francesco Savorgnan della Torre, membro del Maggior consiglio della Serenissima (Kingston Lacy, Wimbourne, collezione R. Bankes), fu peraltro realizzato da Tiziano presumibilmente tra il 1543 e il 1547 (Cagli, Valcanover, 1969, p. 117; Wethey, 1971, pp. 138-139).

Il blasono che compare a chiusa della miniatura del diploma presenta però, nella metà superiore dello scudo, l'aquila bicipite imperiale che Tiziano fu a nostro avviso autorizzato ad adottare con uno specifico provvedimento *ad personam*, visto che lo stemma di famiglia ne sarà poi sempre privo (Fabbiani, 1968-69, pp. 57-58; Burlon, Pontin, 2000, pp. 110-111; Burlon, Pontin, 2005, p. 68), mentre quello comprensivo dell'aquila bicipite appare anche in una delle ultime opere di Tiziano, la *Pietà* dell'Accademia del 1576 (Wethey, 1969, cat. 86). L'esecuzione dello stemma – i cui lambrecchini obliterano il margine sinistro del testo, lambendo lo specchio di scrittura – tradisce un intervento di mano diversa e successiva rispetto a quella della miniatura: ciò induce a pensare che Tiziano stesso possa averlo aggiunto di sua mano sulla pergamena, una volta conseguito il privilegio dell'ampliamento araldico, presumibilmente in virtù di un altro diploma concessogli da Carlo V, di cui si sarebbero perdute le tracce, o forse anche solo per autorizzazione informale dell'imperatore. Del resto gli archivi delle corti d'Asburgo, sebbene oggetto di sistematiche indagini finalizzate al reperimento di documenti tizianeschi (Mancini, 1998, pp. 7-16), non hanno finora restituito nemmeno la minuta o l'esemplare del presente diploma che dovrebbe trovarsi presso la cancelleria di emissione del documento. Circa le modalità di consegna della pergamena, non pare doversi dubitare della testimonianza del Tizianello, secondo il quale Carlo V avrebbe accordato il riconoscimento al pittore nel corso del loro incontro bolognese del 1533 (Tizianello, 2009, p. 52); posto che non vi sono elementi per ipotizzare un'effettiva presenza di Tiziano nella città spagnola, è assai più probabile che, una volta trasferitosi a Barcellona, l'imperatore abbia mantenuto il suo impegno spedendo il prezioso documento a Tiziano (così pure il Cadorin, 1850, p. 8; cfr. da ultimo Puppi, 2007, scheda 136, p. 433). Ci si chiede se, in tali circostanze, il conferimento dei titoli avesse dato luogo o meno a una vera e propria cerimonia di investitura, di cui nulla è ricordato nemmeno dalle fonti letterarie più prossime al pittore; anche l'ipotesi secondo la quale insieme al diploma gli sarebbe stata consegnata la catena d'oro indossata nei celebri autoritratti non ha finora trovato il conforto di alcuna attestazione documentaria né letteraria, ancorché il rituale d'investitura a cavaliere della Milizia aurata dovesse comportare la consegna degli speroni d'oro e delle altre insegne militari (cfr. Wethey, 1971, p. 4; Puppi, 2007, scheda 136; p. 433, Hope, 2008, p. 36, nota 84).

In quale misura e con quali modalità Tiziano si sia avvalso delle prerogative conferitegli (su cui Puppi, 2004, pp. 25-28) è oggetto, in questo catalogo (pp. 114-132), di trattazione distinta, che permetta di riportare in forma integrale tutta la documentazione – in gran parte inedita – che attesta il conferimento di privilegi di notariato e la legittimazione di figli naturali di cui il pittore si rese protagonista nell'arco di un trentennio.

Il documento – che ha sempre suscitato nel tempo grande interesse da parte degli storici e degli studiosi di memorie tizianesche – è stato inspiegabilmente “trascurato” proprio da quella critica che nel corso degli ultimi decenni si è occupata di sistematizzare la corrispondenza del pittore: non lo accoglie nella sua raccolta epistolare Celso Fabbro, che – pur conoscendolo – probabilmente non lo ritenne oggetto di un vero e proprio carteggio; lo traslascia il Mancini, che nella sua accurata silloge della corrispondenza tra Tiziano e le corti d'Asburgo custodita negli archivi spagnoli, pubblica i diplomi conferiti a Tiziano da Carlo V nel 1541 e nel 1548 (ancorché conservati in archivi viennesi), ma neppure accenna al privilegio dato in Barcellona nel 1533 (Mancini, 1998, pp. 157 e 168); del resto anche Puppi – pur essendosi approfonditamente occupato dell'argomento in altre circostanze (Puppi, 2004, pp. 21 e 109; Puppi, 2007, scheda 136, p. 433) – non lo inserisce nel suo ricco e

documentato epistolario, che accoglie invece gli altri due diplomi citati (*Tiziano. L'epistolario*, 2012, docc. nn. 61, 116). A questa sorta di *dammatio memoriae* si aggiunge il fatto che il diploma è stato in passato oggetto di numerose trascrizioni (integrali o parziali), sia manoscritte che a stampa, che non hanno però mai reso giustizia all'originarietà del testo. Nell'ambito di questo catalogo, ma in sede più adeguata ad accoglierla, se ne presenta pertanto per la prima volta un'edizione critica, che – potendosi avvalere anche di una copia coeva recentemente rinvenuta da Letizia Lonzi presso la Biblioteca Nazionale di Roma – ha permesso di pervenire alla completa trascrizione del testo, integrandolo laddove il cattivo stato di conservazione ne avrebbe impedito la lettura.

Come nel caso del sigillo di Tiziano, anche il diploma può contare su numerosi passaggi di mano – in parte noti, in parte solo ipotizzabili – prima di approdare alla sede di auspicata conservazione ed esposizione, presso la casa natale del pittore a Pieve di Cadore. La possibilità di ricostruire con buona precisione le vicende di cui fu oggetto nel corso degli ultimi due secoli induce a riportarne in dettaglio la storia, spesso connessa a eventi di contesto non solo prettamente locale.

Dall'abitazione veneziana di Tiziano al Biri Grande – ove, con ogni probabilità, poté ammirarlo nel 1566 il Vasari, che nel proprio archivio ne conservava un estratto – dopo la morte di Tiziano e del figlio Orazio il diploma dovette seguire le sorti degli altri beni del Maestro, oggetto di feroci contese tra il superstito figlio Pomponio e il cognato Cornelio Sarcinelli, vedovo della figlia di Tiziano, Lavinia. Alla data del 17 maggio 1578 infatti la *patente di nobiltà* risulta elencata tra i beni che il Sarcinelli avrebbe dovuto trasferire a Pomponio, in cambio di una sua posizione più accondiscendente nell'ambito dell'accesa azione legale in corso (Hope, 2008, pp. 35-36; il relativo documento è in Archivio di Stato di Venezia, *Notarile. Atti*, notaio Domenico Ferrandi, busta 5831, cc. 258v-260v). Non è dato sapere chi detenesse il documento all'epoca dell'edizione del volume *Le Maraviglie dell'arte* (1648) di Carlo Ridolfi, che ne trascrisse e pubblicò una gran parte, traslasciando i formulari di rito, ma datandolo erroneamente al 1533 e discostandosi più di qualche volta dall'originale: forse nelle mani degli eredi del Tizianello o, comunque, dell'asse ereditario del padre Marco Vecellio; o lasciato ai nipoti Sarcinelli da Pomponio? A tal proposito il Cadorin scrive che “i vari documenti che si trovavano nella famiglia di Lavinia relativi a Tiziano andarono dispersi, e molti vennero in possesso dei signori dottor Carnieluti, dottor Taddeo Jacobi, dottor Alessandro Vecelli, colonnello Soldati, cav. Roner, e ab. Luigi Celotti ecc.” (Cadorin 1833, p. 80, n. 120.)

Secondo la testimonianza di Celso Fabbro, il diploma restò sempre in proprietà dei Sarcinelli fino all'estinzione del casato, al quale subentrò la nobile famiglia Filomena di Serravalle, che ne ereditò, oltre ai beni, anche “numerosi documenti tizianeschi, fra i quali il diploma”. Estintisi agli inizi del XIX secolo anche i Filomena, i documenti vennero alienati in parte al dott. Alessandro Vecellio Pellizzaroli, in parte alla famiglia Carnielutti che acquisì anche il palazzo Sarcinelli di Serravalle. Forse proprio da quest'ultima il diploma fu acquistato da Giovanni Battista Gei, commerciante cadorino di legname, che ne fece generoso dono al dott. Taddeo Jacobi (Cadorin, 1850, pp. 9-10; Fabbro 1953, *Documenti*, p. 98). Questi, in uno dei suoi manoscritti datato al 1827, dichiarava infatti che il documento, ancora munito del sigillo imperiale in cera, era conservato presso la sua abitazione “riposto in una custodia di lata” (T. Jacobi, G. Ciani, *Manoscritti su Tiziano*, Magnifica Comunità di Cadore, Biblioteca Tizianesca, ms. A VI 1230, p. 25); proprio a casa dell'ormai anziano e malato Jacobi la pergamena viene ammirata dall'imperatore Francesco I d'Austria, in visita a Pieve di Cadore il 23 giugno del 1832 con la consorte Carolina Augusta di Baviera (Cadorin, 1833, p. 68, n. 15; Beltrame, 1852, p. 90; Fabbro 1953, *Documenti*, p. 102).

L'anno successivo l'abate Cadorin dà alle stampe l'opera *Dello amore ai Veneziani di Tiziano Vecellio...* e, sebbene a quell'epoca il diploma fosse già stato da lui studiato e trascritto (“Ho veduto, letto e copiato l'originale presso il suddotto Jacobi”, Cadorin, 1833, p. 68, n. 15), la pubblicazione di esso vedrà la luce solo nel 1850, in occasione delle nozze Cadorin-Benedetti. Si tratta della prima edizione integrale – ancorché non sempre fedele – del documento, che comprende anche la traduzione italiana a fronte e, oltre a correggere finalmente l'errata datazione del Ridolfi, costituisce la base e il riferimento per tutte le trascrizioni ed edizioni successive, che da essa risultano dipendere.

Il 14 marzo 1841 muore a Pieve il dottor Taddeo Jacobi: con la successiva divisione della sostanza tra i fratelli Carlo Galeazzi e Caterina Galeazzi in Zandonella-Sommerta (residente in Venezia), nipoti e parziali eredi del defunto, il documento tocca a quest'ultima, insieme ad alcune lettere del pittore (Cadorin, 1850, p. 10; Fabbro, 1953, *Documenti*, p. 98). Ma già nel 1850 il Cadorin – forse depositario di qualche indiscrezione – ne auspica e ne preannuncia la futura cessione a vantaggio di una più certa conservazione. L'interesse per il testo del privilegio non sembra comunque esaurirsi dopo la prima edizione dello stesso: nel 1864 il canonico Giuseppe Ciani, autore della monumentale *Storia del Popolo Cadorino*, lo trascrive integralmente nel suo manoscritto *Documenti che riguardano Tiziano e gli altri pittori Vecelli, che ho potuto trovare. I. gennaio del 1864-G.C.* che, successivamente recuperato da don Piero Da Ronco, confluirà insieme ad altri nella raccolta *Miscellanea di memorie relative a Tiziano raccolte e scritte di mano del Dr. Taddeo Jacobi-1827*: tali scritti, riuniti in fascicoli, verranno poi donati all'avv. Celso Fabbro che provvederà a rilegarli in un unico volume sotto il titolo di T. Jacobi, G. Ciani, *Manoscritti su Tiziano*, pervenuto infine alla Magnifica Comunità di Cadore che tuttora lo conserva (Biblioteca Tizianesca, ms. A VI, n. 1230, doc. XVI, cc. 12v e ss.).

I presupposti per un rientro del documento in Cadore sono annunciati dal periodico settimanale “La Voce del Cadore”, che nell'edizione del 15 aprile 1877 informa che il presidente del Comitato per il monumento da erigersi a Tiziano, il senatore Girolamo Costantini, ha già provveduto ad acquistare il diploma dalla signora Caterina Zandonella al prezzo di 4.500 lire, allo scopo di “farne un dono al Cadore nell'occasione dell'inaugurazione del Monumento” (“La Voce del Cadore”, IV, 13-14, 15 aprile 1877, pp. 1-2; la somma è confermata da Celso Fabbro, 1953, *Documenti* p. 98). Con solenni celebrazioni il 5 settembre 1880 si inaugurano, contemporaneamente, il monumento bronzeo a Tiziano sulla piazza principale di Pieve e il Museo Cadorino, allestito in un vano al piano terra del palazzo Solero, già Jacobi, ove il diploma appare tra i numerosi reperti in esposizione. Manca però, tra gli ospiti, il senatore Costantini, autore del prezioso dono, deceduto nel frattempo.

Nel 1884 la collezione museale – in attesa di una sua definitiva collocazione – viene trasferita in un locale al piano terra del nuovo fabbricato scolastico elementare di Pieve, ove è oggetto di visita da parte del giovane e poliedrico Ottone Brentari che, nell'ambito della sua *Guida storico-alpina del Cadore e della valle del Zoldo*, dedica una sostanziosa descrizione al locale Museo civico “che è appena ai suoi primordi” e che espone, tra i numerosi oggetti, il diploma di Carlo V (Genova, 1999, pp. 276-281). Dopo quella del Brentari, in concomitanza con l'aumentato interesse da parte del turismo che incomincia a percorrere in quegli anni le valli dolomitiche, svariate sono le *Guide* di fine Ottocento che citano il diploma; tra queste, piace ricordare un importante strumento destinato a diffondere all'estero un'immagine accattivante del Cadore e dei suoi beni culturali, edito a Londra nel 1896: si tratta della guida dello scozzese Alexander Robertson, dal titolo *Through the Dolomites from Venice to Toblach*, che evidenzia, nel museo di Pieve, la presenza di “an elaborate patent of nobility bearing the signature and seal of Charles V creating Titian a count” (Robertson, 1896, p. 93).

Il documento rimane quindi custodito continuativamente nel Museo “che lo conserva entro una elegante custodia di legno” (Ronzon, 1899, p. 32 bis) fino alla sera del 5 novembre 1917 quando, pochi giorni prima dell'invasione austroungarica, gli autografi di Tiziano e dell'Aretino, insieme al diploma di Carlo V e ad altri oggetti che erano nel museo, vengono asportati dal prof. Andrea Moschetti – a quel tempo direttore del Museo civico di Padova – e portati in salvo nelle retrovie (Moschetti, 1928, p. 38; Fabbro, 1953, p. 29, sostiene che il diploma, insieme a pochi altri documenti tizianeschi costituiscono le sole reliquie superstiti della cospicua raccolta che arricchiva il Museo del Cadore, quasi totalmente depredata e dispersa durante l'invasione del 1917-1918). Dopo la fine del conflitto per alcuni anni del diploma non si hanno più notizie: è assai probabile che il Moschetti ne avesse affidato la custodia all'arcidiacono, che secondo un'informazione resa da Celso Fabbro a don Piero Da Ronco nel 1928, deteneva il controllo sul diploma e sui documenti tizianeschi negli anni del dopoguerra. La pergamena riappare pubblicamente a partire dal 1925, anno in cui il secondo volume dedicato a *Le tre Venèzie* della collana *Guida d'Italia* del Touring Club Italiano la elenca nell'ambito delle collezioni del Museo civico allestito presso il palazzo delle scuole elementari (Bertarelli, 1925, p. 405).

Sono questi gli anni in cui la Magnifica Comunità di Pieve, dopo aver acquistato la casa natale di Tiziano nel 1926, è impegnata in una lenta ristrutturazione del fabbricato (Fabbro, 1953, *La casa*, pp. 15-17), mentre nel 1930 il Comitato civico costituitosi a sostegno dell'edificio lancia un accorato appello pubblico per reperire le risorse necessarie all'arredamento e alla sistemazione dei cimeli tizianeschi, tra i quali il diploma, che nel frattempo è già dichiarato nella disponibilità dell'ente (invito pubblico alla sottoscrizione del 27 settembre 1930; Magnifica Comunità di Cadore, *Biblioteca Tizianesca*, segn. E - Misc., 3, n. 1410).

Nella temperie del regime fascista il presidente della Comunità Giuseppe Del Favero propone alla direzione della grande esposizione delle opere di Tiziano a Venezia (che si tenne alle Gallerie dell'Accademia dal 25 aprile al 4 novembre 1935) il prestito del diploma con il relativo sigillo; l'offerta, pur non rientrando nei canoni dell'evento, viene accettata in virtù dell'importanza del documento, che però non compare nell'apparato descrittivo del relativo catalogo (in gran parte redatto da Gino Fogolari; *Mostra di Tiziano*, Venezia, 1935). Peraltro nel 1936, a un anno di distanza dalla chiusura dell'esposizione e dopo insistenti richieste da parte della Comunità, gli organizzatori non avevano ancora provveduto alla restituzione del diploma (AMCC, Archivio storico, tit. I, cat. II, fasc. 39), tanto da costringere l'Ente a rivolgersi anche al sindaco della città lagunare.

Finalmente, nell'inventario *Mobili ed oggetti esistenti nella Casa Tiziano*, redatto dai responsabili della Comunità di Cadore nel 1947, il diploma appare registrato con la sua definitiva collocazione: al primo piano, nella cosiddetta *Stanza degli autografi* ove è contenuto “in cornice a cristallo” con il relativo sigillo, mentre nell'adiacente *Stanza del caminetto* è esposto “un sigillo argento dei Vecellio in astuccio, sotto vetro” (Magnifica Comunità di Cadore, Archivio storico, tit. I, cat. II, fasc. 42). Verso la metà degli anni ottanta la pergamena e il sigillo di Carlo V – che risultavano ormai disgiunti e conservati separatamente – vengono trasferiti nell'Ufficio di Presidenza del palazzo della Magnifica Comunità; sottoposti entrambi a intervento di restauro nel 2002 e da allora in poi conservati nell'Archivio antico, sono stati oggetto di esposizione solo in occasione della *Mostra Tiziano. L'ultimo atto*, nella sede di Pieve di Cadore dal 15 settembre 2007 al 6 gennaio 2008, insieme al sigillo di Tiziano.

Bibliografia

Le citazioni bibliografiche rinviano all'opera tramite indicazione del nome dell'autore seguito dall'anno di edizione; nel caso di più opere edito nello stesso anno dal medesimo autore, si sono riportate anche le prime parole del titolo.

Opere inedite

C. Fabbro, *Silloge di documenti tizianeschi a cura di Celso Fabbro*, I, 1510-1532; II, 1533-1540 (Magnifica Comunità di Cadore, Biblioteca Tizianesca).

T. Jacobi, G. Ciani, *Manoscritti su Tiziano* (Magnifica Comunità di Cadore, Biblioteca Tizianesca, ms. A VI 1230) già: *Miscellanea di memorie relative a Tiziano raccolte e scritte di mano del Dr. Taddeo Jacobi-1827*, raccolta ms.: Pieve di Cadore, Magnifica Comunità di Cadore, *Biblioteca Tizianesca*, A, VI, n. 1230.

Giuseppe Monti, *Cronache Cadorine*, Biblioteca storica Cadorina di Vigo di Cadore, *Manoscritti*, ms. n. 499.

Opere edito

La battaglia di Cadore 2 marzo 1508. Atti della giornata di studi (26 settembre 2009), a cura di L. Puppi, Pieve di Cadore-Milano 2010.

M. F. Belli, *La Magnifica Comunità di Cadore e i suoi palazzi storici*, Pieve di Cadore 1998.

F. Beltrame, *Cenni illustrativi sul monumento a Tiziano Vecellio...*, Venezia 1852.

F. Beltrame, *Tiziano Vecellio e il suo monumento*, Milano 1853.

L. V. Bertarelli, *Le tre Venèzie* (sic!), secondo volume, collana Guida d'Italia del Touring Club Italiano, Milano 1925.

O. Brentari, *Guida storico-alpina del Cadore e della valle del Zoldo*, Bassano (del Grappa) 1886.

H. Bresslau, *Manuale di diplomazia per la Germania e l'Italia*, traduzione di Anna Maria Voci-Roth, Roma 1998.

A. Burlon, L. Pontin, *Araldica della Provincia di Belluno*, Belluno 2000.

A. Burlon, L. Pontin, *Araldica della Provincia di Belluno*, Parte seconda, Belluno 2005.

- G. Cadorin, *Dello amore ai Veneziani di Tiziano Vecellio delle sue case in Cadore e in Venezia e delle vite de' suoi figli notizie dell'ab. Giuseppe Cadorin*, Venezia 1833.
- G. Cadorin, *Diploma di Carlo V imperatore a Tiziano ora per la prima volta pubblicato nella sua integrità e tradotto in occasione delle faustissime nozze Cadorin-Benedetti*, Venezia 1850.
- C. Cagli, F. Valcanover, *L'opera completa di Tiziano*, presentazione di Corrado Cagli, appunti critici e filologici di Francesco Valcanover, Milano 1969.
- Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di Alessandro Ballarin, III, Cittadella 2002.
- G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi*, Firenze 1877-1878, 2 voll. (anche in ristampa anastatica: Firenze 1974).
- O. Ceiner, S. Miscellaneo, *I protocolli notarili d'Ampezzo (1598-1808)*, Roma 2003 (estratto da "Rassegna degli Archivi di Stato", LXI, 2001, 1-2-3, pp. 1-100).
- Cenni illustrativi sul monumento a Tiziano Vecellio aggiuntevi la vita dello stesso e notizie intorno al fu professore di scoltura Luigi Zandomeneghi, del consigliere Francesco dot. Beltrame socio d'onore dell'I. R. Accademia di Belle Arti*, Venezia 1852.
- A. Dalla Verde, *L'abate Giuseppe Cadorin e le sue opere*, Treviso, pubblicazione per nozze Soldi-Cadorin, 1906.
- A. Draxl, *Von "Walchen" und von den todeschi*, "Osttiroler Heimatblätter", 71. Jahrgang (2003), 1 (estratto).
- G. Fabbiani, *Notizie sul notariato cadorino*, Belluno 1965 (estratto da "Rassegna economica", XI-XII, 1964, 6, pp. 12-24; I-II, 1965, 1, pp. 34-52; II-IV, 1965, 2, pp. 7-21).
- G. Fabbiani, *Stemmi e notizie di alcune famiglie del Cadore*, in "Rassegna economica" della Camera di Commercio, Industria, Artigianato ed Agricoltura di Belluno, XVI, 1968, 6; XVII, 1969, 1, 2, 3, 5; anche in estratto, Belluno, s. d. (ma 1969).
- G. Fabbiani, *Breve storia del Cadore*, Pieve di Cadore 1992⁵.
- C. Fabbro, *Documenti editi ed inediti su Tiziano e sulla famiglia Vecellio conservati nella casa di Tiziano a Pieve di Cadore*, in "Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore", XXIV, 1953, 123, pp. 29-32.
- C. Fabbro, *Tiziano*, Belluno, Tipografia Piave 1976².
- A. Genova, *Dopo il 1848: le memorie materiali. Il museo ottocentesco e i beni culturali della Magnifica Comunità. Appunti cronologici per una storia del museo in Cadore, in 1848 una breve primavera di libertà* (a cura di Giancarlo Pagogna), Pieve di Cadore 1999, pp. 251-327.
- A. Genova, S. Miscellaneo, scheda 144, in *Tiziano. L'ultimo atto*, a cura di L. Puppi, catalogo della mostra Belluno e Pieve di Cadore, 2007-2008, Milano 2007.
- G. Genovese, *Il primo libro delle Lettere di Pietro Aretino e una medaglia di Leone Leoni*, in *Con parola breve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*, a cura di L. Bolzoni e S. Volterrani, Pisa 2008, pp. 199-228.
- C. Hope, *The early Biographies of Titian*, in *Titian 500*, a cura di J. Manca, Studies in the History of Art, 45, Washington 1993, pp. 167-198.
- C. Hope, *La biografia di Tiziano secondo Vasari*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra di Belluno e Pieve di Cadore (15 settembre 2007 - 6 gennaio 2008) a cura di L. Puppi, Milano 2007, pp. 37-41.
- C. Hope, *La famiglia di Tiziano e la dispersione del suo patrimonio*, in *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, catalogo della mostra di Venezia (Gallerie dell'Accademia, 2008), a cura di S. Ferino-Pagden, Venezia 2008, pp. 29-41.
- Inventario e Regesto dei Manoscritti dell'Archivio Vasariano*, a cura di A. Del Vita, Roma 1938.
- M. Mancini, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venezia 1998.
- E. Martellozzo Forin, *Conti palatini e lauree conferite per privilegio. L'esempio padovano del sec. XV*, in "Annali di Storia delle Università italiane", 3, 1999.
- A. Moschetti, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezia nella guerra mondiale MCMXV-MCMXVIII*, Quaderno LXIII dell'Istituto Federale delle Venezia, Venezia 1928.
- Mostra di Tiziano. Venezia 25 aprile - 4 novembre 1935*, catalogo delle opere, Venezia 1935.
- L. Puppi, *Su/Per Tiziano*, Milano 2004.
- L. Puppi, scheda 136, p. 433, in *Tiziano. L'ultimo atto*, a cura di L. Puppi, catalogo della mostra Belluno e Pieve di Cadore, 2007-2008, Milano 2007.
- L. Puppi, *Una "bataglia" per Tiziano*, in *La battaglia di Cadore 2 marzo 1508. Atti della giornata di studi (26 settembre 2009)*, a cura di L. Puppi, Pieve di Cadore-Milano 2010, pp. 192-201.
- C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, vol. I, Venezia 1648.
- A. Robertson, *Through the Dolomites from Venice to Toblach*, London 1896.
- A. Ronzon, *Il Cadore descritto da Antonio Ronzon e illustrato con 10 vedute dal prof. Carlo cav. Allegri. Pubblicato per cura della sezione cadorina del Club Alpino Italiano in occasione del X Congresso degli alpinisti italiani in Auronzo*, Venezia 1877.
- A. Ronzon, *Dal Felmo al Peralba. Indicatore Cadorino*, Lodi 1896.
- A. Ronzon, *Bibliografia Cadorina*, in "Archivio storico Cadorino", II, 1899, 4, pp. 32bis.
- Storia del Popolo Cadorino compilata da Giuseppe Ciani da Cadore*, II, Ceneda 1862.
- Tizianello, *Breve compendio della vita del famoso Tiziano Vecellio di Cadore cavaliere, et pittore, con l'Arbore della sua vera Consanguinità*, Venezia 1622.
- Tizianello, *Breve compendio della vita di Tiziano*, a cura di L. Puppi, Milano 2009.
- Tiziano. Le lettere*, a cura di C. Fabbro, C. Gandini, Pieve di Cadore 1989².
- Tiziano. L'epistolario*, a cura di L. Puppi, Firenze - Pieve di Cadore 2012.
- R. B. Waddington, *Il ritratto di Tiziano nelle medaglie*, in *Tiziano, un autoritratto. Problemi di autografia nella grafica tizianesca*, catalogo della mostra (Venezia, 2014) Crocetta del Montello - Venezia 2014, pp. 118-129.
- H. E. Wethey, *The Paintings of Titian, I, The religious Paintings*, London 1969.
- H. E. Wethey, *The Paintings of Titian, II, The Portraits*, London 1971.
- J. Woods-Marsden, *Le autorappresentazioni di Tiziano*, in *Tiziano, un autoritratto. Problemi di autografia nella grafica tizianesca*, catalogo della mostra (Venezia, 2014), Crocetta del Montello - Venezia 2014, pp. 86-117.
- Lo Zibaldone di Giorgio Vasari*, a cura di A. Del Vita, Roma 1938.

Diploma of Charles V

The parchment, presently lacking the relative seal that is preserved separately, presents typical features of other extrinsic imperial diplomas produced by the same person during the same period and with comparable objectives. The size and quality of the support, handwriting, seal, the presence of Charles V's handwritten signature and the miniature adorning the initial of the *intitulatio* while framing the text on both sides, all concur in portraying the image of a document that hardly differs (for example) from the diploma issued by Charles V in 1530 bestowing the Duchy of Milan to Francesco II Sforza (Milan State Archives, *Cimeli* fund). Although its state of conservation is not excellent, albeit partially restored during recent restoration activities, the parchment can be read almost entirely even thanks to the fact that the forms employed (typical of the act of investiture as Count Palatine and Knight of the Golden Spur) are well known due to many other specimens investing similar privileges.

With the diploma, Charles V invested Titian with the title of Count of the Lateran Palace, of the Court of Caesar and the Imperial Consistory, with the dignity of Count Palatine, granting him all the privileges that came with the title: the power to appoint notaries and judges ordinary; to legitimize illegitimate children even born to nobility, provided with a rank inferior to prince, count or baron; to adopt and emancipate children; to free slaves; to exercise *restitutio in integrum* in respect of harmed minors, churches and communities. Children of both sexes and future descendants perpetually rose to the ranks of nobles of the Empire and they were attributed with all the honours belonging to families that boasted four generations of nobility. Moreover, Titian was nominated Knight of the Golden Spur, with all the privileges provided by the title, including the right to carry the military sword, necklaces, golden spurs, robes and golden shabracks of the Order. He and his descendants, as well as their movable and immovable properties, were guaranteed protection and defence, with a fine equal to fifty goldmarks against whoever contravened to the provisions of the diploma.

Hence a wide array of privileges, corresponding to those provided for by the so-called "comitiva minor," that compared to the "maior" did not contemplate the beneficiary's right to appoint Palatine Counts in turn (Bresslau, 1998, pp. 575-576, on other prerogatives granted to Palatine Counts in Padua and Venice during the course of the 15th-16th centuries, and in particular the right to grant degrees, cf. Martellozzo Forin, 1999, *passim*). Palatine Counts were not entitled to military concessions, nor to the extension of the same with imperial insignia: in any case, the Vecellio family seems to have been endowed with its own coat-of-arms already well before 1533, as seems to be confirmed even by its illustration in one of Titian's works that has been dated by critics to 1515 (woodcut *The Submersion of Pharaoh's Army in the Red Sea*, the specimen in the Museo Correr in Venice; cf. herein, the file on Titian's seal), while subsequent claims of the same appeared in the register of a farmer belonging to the Magnifica Comunità di Cadore dated 1551-1552 (Genova, Miscellaneo, 2007, file 144) and within the stone insignia walled up

in the façade of Titian's home in Pieve di Cadore, dated 1554.

The military iconography (truncated black and silver, the II at the raised chevron of the I) brings to mind that of the City of Udine, seat of the Patriarchate of Aquileia, which Cadore judicially depended upon to the moment of its dedication to the Republic of Venice in 1420. But it also coincided with that of the noble Friuli family called Savorgnan, the family where Girolamo Savorgnan was born; he was a man of arms and military engineer who led one of the Venetian armies in the famous Battle of Rusecco at Valle di Cadore, where Venetian troops defeated the imperial army of Maximilian I in 1508. A battle that Titian was summoned to portray in 1513, in a *telero* oil on canvas intended for the Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale; it was completed in 1538, but destroyed during a disastrous fire in 1577 (for more complete details about *La Battaglia di Cadore*, and in particular Puppi, 2010, *Una "bataglia" per Tiziano*, pp. 192–201). Moreover, a portrait of Francesco Savorgnan della Torre, member of the Great Council of Venice (Kingston Lacy, Wimbourne, R. Bankes collection), was created by Titian presumably between 1543 and 1547 (Cagli, Valcanover, 1969, p. 117; Wethey, 1971, pp. 138–139).

But the coat of arms that appears at the end of the miniature of the diploma presents, in the upper half of the shield, a two-headed imperial eagle that (in our opinion) Titian was authorized to adopt through a specific *ad personam* provision as it would never appear again in the family crest (Fabbiani, 1968–1969, pp. 57–58; Burlon, Pontin, 2000, pp. 110–111; Burlon, Pontin, 2005, p. 68); whereas the one with the two-headed eagle also appears in one of Titian's last works, namely *Pietà* dated 1576 and housed in the Accademia (Wethey, 1969, cat. 86). The execution of the emblem – whose lambrequin drapery obliterates the left margin of the text, brushing up against the written panel – betrays the work of a different hand that was done subsequent to the miniature: this suggests that Titian himself might have added it to the parchment in his own hand, once he was bestowed with the privilege of heraldry, presumably by virtue of another diploma granted to him by Charles V (of which there is no trace) or perhaps simply through informal authorization received from the emperor. In any case the archives at the courts of Hapsburg, while undergoing systematic investigations aimed at finding documents inherent to Titian (Mancini, 1998, pp. 7–16), have so far not even produced the draft or specimen of the present diploma that should have been deposited on the premises of the chancellery that issued the document.

Regarding the method used in delivering the parchment, apparently there is no doubt about Tizianello's account according to which Charles V agreed upon granting the recognition to the painter during the course of their encounter in Bologna in the year 1533 (Tizianello, 2009, p. 52); given that there are no elements confirming Titian's actual presence in the Spanish city, it seems far more likely that the Emperor, once he moved to Barcelona, kept his word and delivered the precious document to Titian (as il Cadornin, 1850, p. 8; cf. and finally Puppi, 2007, file 136, p. 433). One wonders whether, in such circumstances, the conferral of nobiliary titles involved an actual investiture ceremony or not, of which there is no mention at all – not even in the literary sources closest to the painter himself; even the hypothesis according to which, along with the diploma, he was also presented with the gold chain worn in his famous self-portraits has yet to be confirmed by any sort of documentary or literary proof, although the investiture ritual to the rank of Knight of the Golden Spur contemplated handing over golden spurs and other military insignia (cf. Wethey, 1971, p. 4; Puppi, 2007, file 136, p. 433; Hope, 2008, p. 36, note 84). To what extent and how Titian availed himself of the honours bestowed upon him (in Puppi, 2004, pp. 25–28) is the subject of a separate discussion in this catalogue (pp. 141–159), envisaging the entire documentation (mostly unpublished) attesting to the conferral of privileges of notary and the legitimization of natural offspring of which the Painter became protagonist over the course of three decades.

The document (that has aroused great interest on the part of historians and Titian's scholars over the course of time) has inexplicably been "neglected" by the same critics who have been systematizing the painter's correspondence during the past decades: Celso Fabbro did not include the document in his collection of letters. While being aware of the diploma, Fabbro probably did not consider it worthy of belonging to an actual collection of correspondence. It was also left out by Mancini who, in his accurate compilation of correspondence between Titian and the Courts of Hapsburg preserved in

Spanish archives, published the diplomas conferred to Titian by Charles V in 1541 and 1548 (still preserved in Vienna archives), but did not even hint at the privilege granted in Barcelona in the year 1533 (Mancini, 1998, pp. 157 and 168); Moreover even Puppi, while delving into the subject in other circumstances (Puppi, 2004, pp. 21 and 109; Puppi, 2007, file 136, p. 433), did not include the diploma in his rich and documented collection of letters (whereas he did include the two previously mentioned diplomas) (*Tiziano. L'epistolario*, 2012, docc. nos. 61, 116). To this sort of *damnatio memoriae* is added the fact that in the past the diploma was the object of many transcriptions (whole or partial), both in the manuscript and printed forms, but they have never done justice to the original text. Within the sphere of the present catalogue, but in premises that are more appropriate for its accommodation, comes the first presentation of a critical edition which (having the chance to avail itself also of a coeval copy recently discovered by Letizia Lonzi in the National Library of Rome) envisages complete transcription of the text and its integration where poor preservation conditions would have hindered its reading.

Similarly to Titian's seal, even the diploma was subjected to several changes of ownership (some of them known, others only hypothetical) before reaching the premises advocated for its conservation and exhibition – namely the artist's birthplace in Pieve di Cadore. The opportunity of piecing together (with a good degree of precision) the events that the diploma witnessed over the course of the last two centuries has brought about the detailed report of its story – often connected to events linked not only to the local context.

From Titian's Venice home to Biri Grande (where Vasari most probably admired it in 1566, as he preserved an extract in his archives), following the death of Titian and of his son Orazio, the diploma followed the fortunes of other goods belonging to the Master as they were the subject of fierce disputes between his surviving son Pomponio and his brother-in-law Cornelio Sarcinelli, who was the widower of Titian's daughter Lavinia. In fact, on 17 May 1578 the *patente di nobiltà* was part of the list of assets that Sarcinelli should have transferred to Pomponio in exchange for a more compliant position during the bitter ongoing legal proceedings (Hope, 2008, pp. 35–36; the relative document on the premises of the State Archives of Venice, *Notarile. Atti*, notary Domenico Ferrandi, envelope 5831, fols. 258v–260v). It is not known who held the document at the time *Le Maraviglie dell'arte* (1648) by Carlo Ridolfi was published; he transcribed and published a large part of it, leaving out the ceremonial excerpts, but dating it erroneously as 1533 and often deviating from the original: perhaps in the hands of Tizianello's heirs or, in any case, belonging to the legacy of the father Marco Vecellio; or bequeathed by Pomponio to his Sarcinelli nieces and nephews? To this extent, Cadornin wrote that "the various documents relative to Titian that belonged to Lavinia's family have gone dispersed, and many came into possession of gentlemen Carnieluti, Taddeo Jacobi, Alessandro Vecelli, Colonel Soldati, Cav. Roner and Abbot Luigi Celotti, etc." (Cadornin 1833, p. 80, no. 120.)

According to the account by Celso Fabbro, the diploma continued to be in the Sarcinelli family's possession until the lineage came into extinction and then it went on to the noble family of Filomena di Serravalle who, in addition to his assets, also inherited "many documents inherent to Titian, including the diploma." Subsequent to the extinction of Filomena di Serravalle's family during the early 19th century, the documents were alienated in part to Alessandro Vecellio Pellizzaroli and in part to the Carnielutti family that had also purchased Palazzo Sarcinelli di Serravalle. It was perhaps the latter who sold the diploma to Giovanni Battista Gei, a timber merchant from Cadore, who generously donated it to Taddeo Jacobi (Cadornin, 1850, pp. 9–10; Fabbro 1953, *Documenti*, p. 98). In fact, in one of his manuscripts dated 1827, he declared that the document (still bearing the imperial wax seal) was "kept in a tin box" inside his home (T. Jacobi, G. Ciani, *Manoscritti su Tiziano*, Magnifica Comunità di Cadore, Biblioteca Tizianesca, ms. A VI 1230, p. 25); and it was right in the home of the elderly and ailing Jacobi that the parchment was admired by Emperor Ferdinand I of Austria, who was visiting Pieve di Cadore on 23 June 1832 along with his wife Caroline Augusta of Bavaria (Cadornin, 1833, p. 68, no. 15; Beltrame, 1852, p. 90; Fabbro 1953, *Documenti*, p. 102).

The following year, Abbot Cadornin published the work entitled *Dello amore ai Veneziani di Tiziano Vecellio...* and although at that time he had already studied and transcribed the diploma ("I saw, read and copied the original at

the home of the previously praised Jacobi”, Cadorin, 1833, p. 68, no. 15), his book only saw the light in 1850, on the occasion of the Cadorin-Benedetti nuptials. This was the first complete edition – although one that was not always true to the original – of the document, also including the Italian translation in parallel text and (in addition to finally correcting Ridolfi’s erroneous date) constituting the foundation and reference for all transcriptions and editions to come that seem to depend upon it.

On 14 March 1841 Taddeo Jacobi died in Pieve: with the subsequent allotment of the legacy between siblings Carlo Galeazzi and Caterina Galeazzi in Zandonella-Sommerta (who resided in Venice) and the grandchildren and partial heirs of the deceased, the document befell upon Caterina together with some of the letters belonging to the artist (Cadorin, 1850, p. 10; Fabbro 1953, *Documenti*, p. 98). Yet Cadorin already in 1850, perhaps the repository of some indiscretion, willed and announced its future surrender to the benefit of more certain preservation. Interest for the text of privileges did not seem to wither out following the first edition of the same: in 1864 Canon Giuseppe Ciani, who wrote the monumental *Storia del Popolo Cadorino*, transcribed the diploma in full in his manuscript entitled *Documenti che riguardano Tiziano e gli altri pittori Vecelli, che ho potuto trovare. I. gennaio del 1864–G.C.* (Documents regarding Titian and the other Vecelli painters, which I have successfully found. 1 January 1864); it was subsequently recovered by Father Piero Da Ronco and would become a part (together with the others) of the *Miscellanea di memorie relative a Tiziano raccolte e scritte di mano del Dr. Taddeo Jacobi–1827* (Miscellaneous memoirs relative to Titian, collected and written by hand of Taddeo Jacobi–1827) collection: the said writings, gathered in bundles, would have later been donated to lawyer Celso Fabbro who subsequently bound them together in one volume under the title of T. Jacobi, G. Ciani, *Manoscritti su Tiziano*, ultimately reaching the Magnifica Comunità di Cadore where it is still preserved (Biblioteca Tizianesca, ms. A VI, n. 1230, doc. XVI, cc. 12v and ff.).

The return of the document to Cadore was announced by the weekly magazine called *La Voce del Cadore*; the 15 April 1877 edition informed readers that the President of the Committee for a monument to be erected in Titian’s honour, namely Senator Girolamo Costantini, had already taken steps to buy the diploma from Mrs. Caterina Zandonella at the price of 4,500 lire, with the aim of “donating it to the Cadore community during the ceremonies inaugurating the Monument” (*La Voce del Cadore*, IV, 13–14, 15 April 1877, pp. 1–2; the amount was confirmed by Celso Fabbro, 1953, *Documenti*, p. 98). Solemn celebrations were held on 5 September 1880 for the simultaneous inauguration of a bronze monument dedicated to Titian standing on the principal square of Pieve, and the Cadorino Museo that was set up in a room on the ground floor of Palazzo Solero (former Jacobi) where the diploma appeared amongst the many findings on display. But Senator Costantini, the one who donated the precious gift, was missing amongst the guests as he had died in the meanwhile.

In 1884 the museum collection (pending its definite location) was transferred to a room on the ground floor of the new primary school building in Pieve; it was visited by the young and versatile Ottone Brentari who, within the context of his *Guida storico-alpina del Cadore e della valle del Zoldo* guidebook, devoted a substantial description to the local Civic Museum, “which is just at its dawn,” that amongst the many other items on display also exhibited the diploma of Charles V (Genoa, 1999, pp. 276–281). Following Brentari’s guidebook, coinciding with the increased interest of tourists who began to visit the Dolomite valleys in that period, various other late-19th century guidebooks mentioned the diploma; amongst these, it is worthwhile mentioning an important tool aimed at spreading an enticing image of Cadore and its cultural legacy abroad, published in London in 1896: namely the guidebook written by the Scotsman Alexander Robertson, entitled *Through the Dolomites from Venice to Toblach* that mentioned the presence of “an elaborate patent of nobility bearing the signature and seal of Charles V creating Titian a count” (Robertson, 1896, p. 93) in the Pieve museum.

Hence the document continued to be housed in the Museum “that preserves it inside an elegant wooden case” (Ronzon, 1899, p. 32 bis) until the evening of 5 November 1917 when, just a few days prior the Austro-Hungarian invasion, the autographs of Titian and Pietro Aretino, together with the diploma of Charles V and other objects belonging to the Museum, were

removed by Professor Andrea Moschetti (at the time Director of the Civic Museum in Padua) and brought to safety behind the front lines (Moschetti, 1928, p. 38; Fabbro, 1953, p. 29, argued that the diploma and a few other documents inherent to Titian were the only surviving relics of the large collection that enriched the Cadore Museum, which was all but totally plundered and dispersed during the 1917–1918 invasion). Following the end of the conflict, there was no longer any sign of the diploma for years: most probably Moschetti had entrusted it to the care of the archdeacon who, according to some information provided by Celso Fabbro to Father Piero Da Ronco in 1928, held control over the diploma and documents inherent to Titian during the post-war period. The parchment reappeared in public in 1925, the year in which the second volume dedicated to *Le tre Venèzie* belonging to the *Guida d’Italia* series by the Touring Club Italiano (national tourist organization) put it on the list of Civic Museum collections staged on the premises of the primary school building (Bertarelli, 1925, p. 405).

Those were the years in which the Magnifica Comunità di Pieve, after having purchased in 1926 the home where Titian was born, was engaged in the slow renovation of the building (Fabbro, 1953, *La casa*, pp. 15–17). In 1930 the civic Committee that was set up in support of the building launched its heartfelt appeal to the public for raising funds necessary for furnishing the premises and arranging Titian’s memorabilia (including the diploma), while in the meantime the institution declared its availability (invitation for public subscription dated 27 September 1930; Magnifica Comunità di Cadore, *Biblioteca Tizianesca*, segn. E – Misc., 3, no. 1410).

During the years of fascist regime, Giuseppe Del Favero (President of the Comunità) made a proposal to the directorate of the important exhibition of Titian’s works staged in Venice (held on the premises of the Gallerie dell’Accademia from 25 April until 4 November 1935) for loaning the diploma with its relative seal; the proposal, while not envisaged within the standards of the event, was accepted in virtue of the importance of the document itself – although it was not included in the descriptions of the relative catalogue (mostly edited by Gino Fogolari; *Mostra di Tiziano*, Venice, 1935). Moreover in 1936, one year after the end of the exhibition and following repeated demands by the Comunità, organizers still had not returned the diploma (AMCC, Historical Archives, tit. I, cat. II, file 39), which led the Institute into turning to the Mayor of Venice for his intervention.

And finally, in the inventory entitled *Mobili ed oggetti esistenti nella Casa Tiziano* (Furniture and existing objects in the Home of Titian) that was drawn up in 1947 by authorities in charge of the Comunità, the diploma was registered with its definite location: on the first floor, in the so-called *Stanza degli autografi* where it is preserved inside a “crystal frame” with its relative seal, while on display in the adjacent *Stanza del caminetto* is “a silver seal belonging to the Vecellio family in a case, under glass” (Magnifica Comunità di Cadore, Historical Archives, tit. I, cat. II, file 42). Towards the mid-1980s, the diploma and seal of Charles V (which were now detached and preserved separately) were transferred to the Ufficio di Presidenza in Palazzo della Magnifica Comunità; they were both subjected to restoration in 2002 and since then have been housed in the Archivio Antico; only once were they put on display, namely during the *Tiziano. L’ultimo atto* exhibition held in Pieve di Cadore from 15 September 2007 until 6 January 2008, together with the seal of Titian.

Bibliography

Bibliographic citations refer to the work by name of the author, followed by year of publication; in the case of multiple works published during the same year by the same author, the first words of the title have also been reported.

Unpublished works

C. Fabbro, *Sillogi di documenti tizianeschi a cura di Celso Fabbro*, I, 1510–1532; II, 1533–1540 (Magnifica Comunità di Cadore, Biblioteca Tizianesca).

T. Jacobi, G. Ciani, *Manoscritti su Tiziano* (Magnifica Comunità di Cadore, Biblioteca Tizianesca, ms. A VI 1230) previously: *Miscellanea di memorie relative a Tiziano raccolte e scritte di mano del Dr. Taddeo Jacobi–1827*, collection ms.: Pieve di Cadore, Magnifica Comunità di Cadore, *Biblioteca Tizianesca*, A, VI, n. 1230.

Giuseppe Monti, *Cronache Cadorine*, Biblioteca storica Cadorina di Vigo di Cadore, *Manoscritti*, ms. n. 499.

Published works

- La battaglia di Cadore 2 marzo 1508. Ati della giornata di studi (26 September 2009)*, edited by L. Puppi, Pieve di Cadore - Milan 2010.
- M. F. Belli, *La Magnifica Comunità di Cadore e i suoi palazzi storici*, Pieve di Cadore 1998.
- F. Beltrame, *Cenni illustrativi sul monumento a Tiziano Vecellio...*, Venice 1852.
- F. Beltrame, *Tiziano Vecellio e il suo monumento*, Milan 1853.
- L. V. Bertarelli, *Le tre Vénézie* (sic!), second volume, Guida d'Italia del Touring Club Italiano series, Milan 1925.
- O. Brentari, *Guida storico-alpina del Cadore e della valle del Zoldo*, Bassano (del Grappa) 1886.
- H. Bresslau, *Manuale di diplomazia per la Germania e l'Italia*, translation by Anna Maria Voci-Roth, Roma 1998.
- A. Burlon, L. Pontin, *Araldica della Provincia di Belluno*, Belluno 2000.
- A. Burlon, L. Pontin, *Araldica della Provincia di Belluno*, Part two, Belluno 2005.
- G. Cadorin, *Dello amore ai Veneziani di Tiziano Vecellio delle sue case in Cadore e in Venezia e delle vite de' suoi figli notizie dell'ab. Giuseppe Cadorin*, Venice 1833.
- G. Cadorin, *Diploma di Carlo V imperatore a Tiziano ora per la prima volta pubblicato nella sua integrità e tradotto in occasione delle faustissime nozze Cadorin-Benedetti*, Venice 1850.
- C. Cagli, F. Valcanover, *L'opera completa di Tiziano*, presentation by Corrado Cagli, critical and philological notes by Francesco Valcanover, Milan 1969.
- Il camerino delle pitture di Alfonso I*, edited by Alessandro Ballarin, III, Cittadella 2002.
- G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi*, Florence 1877–1878, 2 vols. (also in anastatic reprint: Florence 1974).
- O. Ceiner, S. Miscellaneo, *I protocolli notarili d'Ampezzo (1598–1808)*, Rome 2003 (from *Rassegna degli Archivi di Stato*, LXI, 2001, 1–2–3, pp. 1–100).
- Cenni illustrativi sul monumento a Tiziano Vecellio aggiuntevi la vita dello stesso e notizie intorno al fu professore di scultura Luigi Zandomeneghi, del consigliere Francesco dott. Beltrame socio d'onore dell'I. R. Accademia di Belle Arti*, Venice 1852.
- A. Dalla Verde, *L'abate Giuseppe Cadorin e le sue opere*, Treviso, published for the Soldi-Cadorin nuptials, 1906.
- A. Draxl, *Von "Walchen" und von den todeschi, Osttiroler Heimatblätter*, 71. Jahrgang (2003), 1 (excerpt).
- G. Fabbiani, *Notizie sul notariato cadorino*, Belluno 1965 (excerpt from *Rassegna economica*, XI–XII, 1964, 6, pp. 12–24; I–II, 1965, 1, pp. 34–52; II–IV, 1965, 2, pp. 7–21).
- G. Fabbiani, "Stemmi e notizie di alcune famiglie del Cadore," in *Rassegna economica* published by Camera di Commercio, Industria, Artigianato ed Agricoltura di Belluno, XVI, 1968, 6; XVII, 1969, 1, 2, 3, 5; also in excerpt, Belluno, n.d. (1969).
- G. Fabbiani, *Breve storia del Cadore*, Pieve di Cadore 1992⁵.
- C. Fabbro, "Documenti editi ed inediti su Tiziano e sulla famiglia Vecellio conservati nella casa di Tiziano a Pieve di Cadore," in *Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore*, XXIV, 1953, 123, pp. 29–32.
- C. Fabbro, *Tiziano*, Belluno, Tipografia Piave 1976².
- A. Genova, "Dopo il 1848: le memorie materiali. Il museo ottocentesco e i beni culturali della Magnifica Comunità. Appunti cronologici per una storia del museo in Cadore," in *1848 una breve primavera di libertà* (edited by Giancarlo Pagogna), Pieve di Cadore 1999, pp. 251–327.
- A. Genova, S. Miscellaneo, file 144, in *Tiziano. L'ultimo atto*, edited by L. Puppi, Belluno and Pieve di Cadore exhibition catalogue, 2007–2008, Milan 2007.
- G. Genovese, "Il primo libro delle Lettere di Pietro Aretino e una medaglia di Leone Leoni," in *Con parola breve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*, edited by L. Bolzoni and S. Volterrani, Pisa 2008, pp. 199–228.
- C. Hope, *The early Biographies of Titian*, in *Titian 500*, edited by J. Manca, Studies in the History of Art, 45, Washington 1993, pp. 167–198.
- C. Hope, "La biografia di Tiziano secondo Vasari," in *Tiziano. L'ultimo atto*, Belluno and Pieve di Cadore exhibition catalogue, 15 September 2007 – 6 January 2008) edited by L. Puppi, Milan 2007, pp. 37–41.
- C. Hope, "La famiglia di Tiziano e la dispersione del suo patrimonio," in *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, Venice exhibition catalogue (Gallerie dell'Accademia, 2008), edited by S. Ferino-Pagden, Venice 2008, pp. 29–41.
- Inventario e Regesto dei Manoscritti dell'Archivio Vasariano*, edited by A. Del Vita, Rome 1938.
- M. Mancini, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venice 1998.
- E. Martellozzo Forin, "Conti palatini e lauree conferite per privilegio. L'esempio padovano del sec. XV," in *Annali di Storia delle Università italiane*, 3, 1999.
- A. Moschetti, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella guerra mondiale MCMXV–MCMXVIII*, Quaderno LXIII dell'Istituto Federale delle Venezia, Venice 1928.
- Mostra di Tiziano. Venezia 25 aprile – 4 novembre 1935*, exhibition catalogue, Venice 1935.
- L. Puppi, *Su/Per Tiziano*, Milan 2004.
- L. Puppi, file 136, p. 433, in *Tiziano. L'ultimo atto*, edited by L. Puppi, Belluno and Pieve di Cadore exhibition catalogue, 2007–2008, Milan 2007.
- L. Puppi, "Una 'bataglia' per Tiziano," in *La battaglia di Cadore 2 marzo 1508. Ati della giornata di studi (26 settembre 2009)*, edited by L. Puppi, Pieve di Cadore - Milan 2010, pp. 192–201.
- C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, vol. I, Venice 1648.
- A. Robertson, *Through the Dolomites from Venice to Toblach*, London 1896.
- A. Ronzon, *Il Cadore descritto da Antonio Ronzon e illustrato con 10 vedute dal prof. Carlo cav. Allegri. Pubblicato per cura della sezione cadorina del Club Alpino Italiano in occasione del X Congresso degli alpinisti italiani in Auronzo*, Venice 1877.
- A. Ronzon, *Dal Pelmo al Peralba. Indicatore Cadorino*, Lodi 1896.
- A. Ronzon, "Bibliografia Cadorina," in *Archivio storico Cadorino*, II, 1899, 4, pp. 32bis.
- Storia del Popolo Cadorino compilata da Giuseppe Ciani da Cadore*, II, Ceneda 1862.
- Tizianello, *Breve compendio della vita del famoso Titiano Vecellio di Cadore cavaliere, et pittore, con l'Arbore della sua vera Consanguinità*, Venice 1622.
- Tizianello, *Breve compendio della vita di Tiziano*, edited by L. Puppi, Milan 2009.
- Tiziano. Le lettere*, edited by C. Fabbro, C. Gandini, Pieve di Cadore 1989².
- Tiziano. L'epistolario*, edited by L. Puppi, Florence - Pieve di Cadore 2012.
- R. B. Waddington, "Il ritratto di Tiziano nelle medaglie," in *Tiziano, un autoritratto. Problemi di autografia nella grafica tizianesca*, exhibition catalogue (Venice, 2014) Crocetta del Montello - Venice 2014, pp. 118–129.
- H. E. Wethey, *The Paintings of Titian, I, The religious Paintings*, London 1969.
- H. E. Wethey, *The Paintings of Titian, II: The Portraits*, London 1971.
- J. Woods-Marsden, "Le autorappresentazioni di Tiziano," in *Tiziano, un autoritratto. Problemi di autografia nella grafica tizianesca*, exhibition catalogue (Venice, 2014), Crocetta del Montello - Venice 2014, pp. 86–117.
- Lo Zibaldone di Giorgio Vasari*, edited by A. Del Vita, Rome 1938.

Sigillo di Carlo V / Seal of Charles V

SILVIA MISCELLANEO, ANTONIO GENOVA

Carlo V d'Asburgo, imperatore

(Gand, Paesi Bassi, 1500 - Cuacos de Yuste, Spagna, 1558)

Sigillo del diploma di conte palatino e cavaliere aurato conferito da Carlo V a Tiziano Vecellio (10 maggio 1533, Barcellona)

sigillo di cera rossa, rotondo (Ø 103 mm), in culla di cera vergine (Ø 154 mm) pendente tramite filo serico giallo, ora staccato. Conservazione buona (restauro 2002)

Iscrizioni: nel giro la legenda *CAROLUS + RO(MANORUM) + IMPERATOR + SE(M)P(ER) + AUG(USTUS) + HISPANIAR(UM) + UTRI(USQUE) + SICILIE + HIER(USALEM) + [ET] C(ETERA) + REX + ARCHIDUX + AUS(TRIE); nel campo: scudo coronato, accollato all'aquila bicipite nimbata sormontata da corona, inquartato: nel 1° inquartato di Castiglia e Leon, con nella punta Granada; nel 2° partito d'Aragona e Sicilia; nel 3° troncato d'Austria e Borgogna antica; nel 4° troncato di Borgogna moderna e Brabante; nell'ombelico, scudetto partito di Fiandra e Tirolo.

Pieve di Cadore, Archivio antico della Magnifica Comunità di Cadore.

Provenienza: casa di Tiziano al Biri Grande, Venezia; Cornelio Sarcinelli, Serravalle; famiglia Filomena di Serravalle; Giovanni Battista Gei, di Cadore; Taddeo Jacobi, Pieve di Cadore (1827); Caterina Galeazzi in Zandonella Sommeta, Venezia; Girolamo Costantini, Pieve di Cadore (1877); Magnifica Comunità di Cadore (1878), poi casa natale di Tiziano Vecellio, Pieve di Cadore (1932).

Bibliografia essenziale: Cadorin, 1850, p. 9; Migliardi O'Riordan Colasanti, 1985, p. 37; Genova, Miscellaneo, 2007, scheda 137, pp. 433-434.

Charles V, Holy Roman Emperor

(Ghent, The Netherlands, 1500 – Cuacos de Yuste, Spain, 1558)

Seal of the diploma of Count Palatine and Knight of the Golden Spur conferred on Titian by Charles V (10 May 1533, Barcelona)

seal in red wax, rotund (Ø 103 mm), on a bed of beeswax (Ø 154 mm) hung on silk thread, now separate. Good state of conservation (restored 2002)

Inscriptions: around the edge *CAROLUS + RO(MANORUM) + IMPERATOR + SE(M)P(ER) + AUG(USTUS) + HISPANIAR(UM) + UTRI(USQUE) + SICILIE + HIER(USALEM) + [ET] C(ETERA) + REX + ARCHIDUX + AUS(TRIE); in the field: crowned shield, saddled to the haloed, two-headed eagle surmounted by a crown, quartered: in the 1st quarter Castile and León, with Granada at the tip; in the 2nd part of Aragon and Sicily; in the 3rd section Austria and ancient Bourgogne; in the 4th modern Bourgogne and Brabant; in the navel, small divided shield of Flanders and Tyrol.

Pieve di Cadore, Archive of the Magnifica Comunità di Cadore

Provenance: Titian's house at Biri Grande, Venice; Cornelio Sarcinelli, Serravalle; family of Filomena di Serravalle; Giovanni Battista Gei, of Cadore; Taddeo Jacobi, Pieve di Cadore (1827); Caterina Galeazzi in Zandonella Sommeta, Venice; Girolamo Costantini, Pieve di Cadore (1877); Magnifica Comunità di Cadore (1878), the home of Titian, Pieve di Cadore (1932).

Essential bibliography: Cadorin, 1850, p. 9; Migliardi O'Riordan Colasanti, 1985, p. 37; Genova Miscellaneo, 2007, entry 137, pp. 433-434.

Apposto al diploma imperiale con il quale Carlo V investe Tiziano Vecellio di Gregorio del titolo nobiliare di conte palatino e cavaliere aurato (Barcellona, 10 maggio 1533). La presenza del sigillo è annunciata nell'escatocollo del documento dalla formula *harum testimonio litterarum manu nostra subscriptarum et sigilli nostri appensione munitarum...* Si tratta di un sigillo di tipo armoriale che raffigura l'aquila bicipite coronata, con le ali aperte, recante sul petto gli stemmi delle varie province dei domini asburgici e già dal XV secolo aveva soppiantato il tipo in maestà, utilizzato esclusivamente nell'esercizio di funzioni regali (Migliardi O'Riordan Colasanti, 1985, pp. 36-37). Quella impiegata in questo caso rappresenta pertanto l'iconografia di cui Carlo V fece principalmente uso negli atti emanati in veste d'imperatore.

L'oggetto seguì le medesime vicende del diploma di cui costituì parte integrante almeno sino alla metà del XIX secolo: le ricerche condotte sinora non permettono di stabilire esattamente l'occasione in cui ne venne distolto. Nel 1850, allorché l'abate Giuseppe Cadorin prese visione del documento per trascriverne il testo, il sigillo risultava ancora solidale alla pergamena, "attaccato al foglio mediante due cordoncini" (Cadorin, 1850, p. 9), mentre in un'immagine edita a corredo del volume *Tiziano* di Celso Fabbro, dato alle stampe per la prima volta nel 1968, il sigillo appare ormai conservato separatamente, in una teca di legno, sottovetro, ove rimarrà sino al momento del restauro, realizzato nel 2002.

Bibliografia

G. Cadorin, *Diploma di Carlo V ora per la prima volta pubblicato nella sua integrità e tradotto*, per nozze Cadorin-Benedetti, Venezia 1850.

C. Fabbro, *Tiziano*, Belluno 1968 (II ed. *Tiziano. La Vita e le opere*, Pieve di Cadore 1976).

G. C. Bascapè, *Sigillografia. Il sigillo nella diplomazia, nel diritto, nella storia, nell'arte. Vol. I: Sigillografia generale*, Milano 1969.

E. Kittel, *Siegel*, Braunschweig 1970.

G. Migliardi O'Riordan Colasanti, *L'autorità sovrana nella simbologia dei sigilli*, in *Il sigillo nella storia e nella cultura. Mostra documentaria*, catalogo a cura di Stefania Ricci, Roma 1985.

Conseil international des Archives. Comité de sigillographie, *Vocabulaire international de la sigillographie*, Roma 1990.

R. A. Kann, *Storia dell'Impero asburgico (1526-1918)*, Roma 1998.

G. Bascapè, M. Dal Piaz, L. Borgia (collaborazione di), *Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata medievale e moderna*, Roma 1999.

L. Puppi, *Su/Per Tiziano*, Milano 2004.

A. Genova, S. Miscellaneo, scheda 137, in *Tiziano. L'ultimo atto*, a cura di L. Puppi, catalogo della mostra (Belluno-Pieve di Cadore, 2007-2008), Milano 2007, pp. 433-434.



Seal of Charles V

Attached to the imperial diploma with which Charles V invested Titian as a Count Palatine and Knight of the Golden Spur (Barcelona, 10 May 1533). The presence of the seal is announced in the eschatocol of the document with the formula *harum testimonio litterarum manu nostra subscriptarum et sigilli nostri appensione munitarum...* This is an armorial seal showing the two-headed eagle, with its wings open, bearing on its chest the standards of the various provinces under the Hapsburgs, and as early as the 15th century had replaced the majestic type, used exclusively in the exercise of regal functions (Migliardi O’Riordan Colasanti, 1985, pp. 36–37). The one used in this case, moreover, represents the iconography used principally by Charles V in acts he emanated in his role as Emperor.

The object has come down to us following the same path as the diploma of which it was an integral part until at least the mid-1800s: the research carried out so far has not allowed us to establish exactly when they were separated. In 1850, when the Abbot Giuseppe Cadorin viewed the document to transcribe its text, the seal was still attached to the parchment, “attached to the page with two strings” (Cadorin, 1850, p. 9), while in an image in the book *Tiziano* by Celso Fabbro, first published in 1968, the seal appears to be conserved separately, in a wooden casket, beneath glass, where it would remain until its restoration in 2002.

Bibliography

- G. Cadorin, *Diploma di Carlo V ora per la prima volta pubblicato nella sua integrità e tradotto, per nozze Cadorin-Benedetti*, Venice 1850.
- C. Fabbro, *Tiziano*, Belluno 1968 (II ed. *Tiziano. La Vita e le opere*, Pieve di Cadore 1976).
- G. C. Bascapè, *Sigillografia. Il sigillo nella diplomatica, nel diritto, nella storia, nell’arte. Vol. I: Sigillografia generale*, Milan 1969.
- E. Kittel, *Siegel*, Braunschweig 1970.
- G. Migliardi O’Riordan Colasanti, “L’autorità sovrana nella simbologia dei sigilli,” in *Il sigillo nella storia e nella cultura. Mostra documentaria*, exhibition catalogue edited by Stefania Ricci, Rome 1985.
- Conseil international des Archives. Comté de sigillographie, *Vocabulaire international de la sigillographie*, Rome 1990.
- R. A. Kann, *Storia dell’Impero asburgico (1526-1918)*, Rome 1998.
- G. Bascapè, M. Dal Piaz (with the collaboration of L. Borgia), *Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata medievale e moderna*, Rome 1999.
- L. Puppi, *Su/Per Tiziano*, Milan 2004.
- A. Genova, S. Miscellaneo, entry 137, in *Tiziano. L’ultimo atto*, edited by L. Puppi, catalogue of the Belluno and Pieve di Cadore exhibition (2007–2008), Milano 2007, pp. 433–434.

Sigillo di Tiziano / Seal of Titian

SILVIA MISCELLANEO, ANTONIO GENOVA

Tiziano Vecellio

(Pieve di Cadore, 1486/1488 ? - Venezia, 1576)

punzone d'argento con manico in legno

ovale, 19,9 x 25,3 mm

secolo XVI

Pieve di Cadore, Archivio antico della Magnifica Comunità, inv. 50010044

Iscrizioni: nel giro, la leggenda

TITIANUS + VECELLIUS + EQ(UES).

Provenienza: casa di Tiziano al Biri Grande, Venezia; Taddeo Jacobi, Pieve di Cadore (1827); Enrichetta Jacobi-Giuseppe Solero, Pieve di Cadore (seconda metà del secolo XIX - primo decennio del secolo XX); Rodolfo Protti (1922); Magnifica Comunità di Cadore (1923), poi casa natale di Tiziano Vecellio, Pieve di Cadore (1932).

Bibliografia essenziale: Puppi, scheda 138, in *Tiziano. L'ultimo atto*, p. 434.

Tiziano Vecellio

(Pieve di Cadore, 1486/1488 ? - Venice, 1576)

silver punch with wooden handle

oval, 19.9 x 25.3 mm

16th century

Pieve di Cadore, Ancient Archives of the Magnifica Comunità, inv. n. 50010044

Inscriptions: around the edge TITIANUS + VECELLIUS + EQ(UES).

Provenance: Titian's house in Biri Grande, Venice; Taddeo Jacobi, Pieve di Cadore (1827); Enrichetta Jacobi-Giuseppe Solero, Pieve di Cadore (second half of the 19th – first decade of the 20th century); Rodolfo Protti (1922); Magnifica Comunità di Cadore (1923), subsequently the birthplace of Tiziano Vecellio, Pieve di Cadore (1932).

Essential bibliography: Puppi, entry 138, in *Tiziano. L'ultimo atto*, p. 434.

Il sigillo, costituito da un tipario ovale in argento montato su impugnatura di legno intagliato, non era stato finora oggetto di indagini specifiche che permettessero di affermarne l'indubbia autenticità. La sua attribuzione a Tiziano risulta invece attualmente accertata in seguito a precisi riscontri effettuati sulle impronte dei sigilli in cera sotto carta presenti nell'epistolario tizianesco, conservato dalla Magnifica Comunità: particolarmente significative in tal senso le lettere di Tiziano al cugino Vecello Vecellio dell'8 marzo 1560, inv. 050 (*Tiziano. L'epistolario*, 2012, pp. 232-233), del 20 aprile 1561, inv. 054 (*Tiziano. L'epistolario*, 2012, pp. 242-243) e dell'agosto 1561, inv. 053 (*Tiziano. L'epistolario*, 2012, p. 245).

La leggenda della matrice *Titianus Vecellus eq(ues)* induce a collocare cronologicamente il manufatto a un momento successivo al 10 maggio 1533, data in cui Tiziano fu creato da Carlo V conte palatino e cavaliere della Milizia aurata: per effetto di questo privilegio ci aspetteremmo di trovare accanto al titolo di *equus*, anche quello di *comes* e, all'interno del sigillo, l'immagine dell'aquila bicipite imperiale che compare anche nell'arma di famiglia raffigurata in calce alla miniatura nel diploma originale.

È noto che Tiziano si avvale delle proprie acquisite prerogative dipingendo l'aquila bicipite nell'arma dei Vecellio almeno una volta – nella *Pietà* conservata alle Gallerie dell'Accademia, ancora incompleta nel 1576 (Goldfarb, 2007, p. 109) – mentre in un'opera precedente al conseguimento del titolo comitale – la xilografia *La sommersione del Faraone nel Mar Rosso*, il cui esemplare conservato al Museo Correr di Venezia è datato al 1515 circa (<http://correr.visitmuve.it> consultato il 26 agosto 2015; per una trattazione sistematica dei problemi di datazione si veda Chiari, 1982, pp. 37-39, nonché, più recentemente, *Le siècle de Titien*, 1993, p. 1554, e Hope, 1993, p. 183) – lo stemma compare ancora nella forma originale, cioè con il campo scaglionato, privo di simboli nella metà superiore dello scudo (cfr. Foscarini, 1935, tav. 35 e p. 61; Muraro, 1982, pp. 197-198).

L'esame iconografico del punzone – reso oggi più agevole, rispetto al passato, dalla tecnologia digitale – rivela invece la presenza della V rovesciata (ovverossia dello "scaglione"), tipica dell'arma di famiglia Vecellio, sovrastata da un *Agnus Dei* nimbato, passante, rivoltato, tenente una lunga croce con banderuola. Dovremmo quindi ipotizzare che Tiziano nel commissionare

la realizzazione della matrice – e con ciò di fatto la rappresentazione della propria identità – avesse scelto di rinunciare alle insegne imperiali, nonché al titolo di *comes*, che ci aspetteremmo di trovare nella leggenda accoppiato a quello di *equus*?

Nonostante la storiografia tizianesca lo abbia in passato generalmente sostenuto, non pare scontato che Tiziano fosse stato autorizzato a inserire nella propria arma l'aquila bicipite al momento della sua nomina a conte e cavaliere. Il privilegio di ampliamento dello stemma con un capo di concessione (o aumento araldico) non era infatti prerogativa di per sé concessa al cavalierato e al palatinato, e richiedeva quindi un'autorizzazione specifica, che poteva essere rilasciata contestualmente o successivamente al conferimento dei titoli nobiliari, come ulteriore attestazione di stima o per il riconoscimento di meriti particolari (Bascapé, Dal Piaz, 1999, pp. 213, 672; tale privilegio fu concesso, per esempio, da Carlo V a esponenti delle famiglie Gonzalez, Da Pozzo, Del Pero, nonché alla città di Catanzaro con diploma del 22 marzo 1536; significativo in questo senso il fatto che il Crollalanza, 1886-1890, III, p. 73, ricordando il titolo nobiliare conferito a Tiziano da Carlo V, non associ a esso la concessione dell'arma, di cui non riporta alcuna descrizione). Prova ne è il fatto che lo stemma di Tiziano effigiato sul diploma appare evidentemente aggiunto alla miniatura da altra mano e in un momento successivo: non solo infatti mal si collega nel punto di contatto al disegno soprastante, ma interrompe l'equilibrio della miniatura che incornicia simmetricamente i due lati del testo, arrivando addirittura a lambire con i lambrecchini lo specchio di scrittura. È peraltro ipotizzabile che sia stato lo stesso Tiziano a dipingere di sua mano l'immagine, dopo aver ottenuto l'autorizzazione, o che abbia incaricato di farlo qualcuno della sua bottega.

Per quanto riguarda invece l'assenza del titolo di *comes*, sembra potersi affermare che Tiziano non ne fece normalmente uso, continuando a definirsi – anche dopo il 1533 – soltanto *pictor et equus*, come risulta non solo dalle sottoscrizioni e dalle intitolazioni del suo ricco epistolario, ma anche dalla medagliistica nota (cfr. qui, *Tiziano conte palatino e l'esercizio delle sue prerogative*, p. 114) e dai cartigli presenti sui suoi dipinti, nei quali si dichiara *equus/aeques Caesaris*. Se da un lato quindi l'assenza



di determinati elementi di autorappresentazione sembra trovare logica spiegazione, resta comunque da chiarire come mai Tiziano abbia adottato proprio l'*Agnus Dei* quale emblema araldico all'interno del proprio sigillo. La posizione del simbolo, sovrastante lo scaglione, farebbe pensare a un vero e proprio capo di concessione, legato quindi a uno specifico privilegio. Una fonte letteraria evidentemente trascurata da tutte le più recenti biografie del pittore (basti per tutti Hope, 1993, pp. 167-198) ci ricorda che "molto prima che lo fosse da Carlo V imperatore", Tiziano fu nominato cavaliere da Alfonso I d'Este, duca di Ferrara (1476-1534), quindi con buona probabilità tra il 1519 e il 1533, anni che lo videro particolarmente attivo presso la corte estense (Fabbro, 1976, pp. 53-57; Valcanover, 1999, p. 177, ma soprattutto la dettagliata cronologia offerta dal regesto documentario de *Il camerino*, pp. 178-218). È Taddeo Jacobi a registrare la notizia in uno dei suoi manoscritti di raccolta e trascrizione di documenti tizianeschi, tradendola dalla dedica ad Alfonso d'Avalos marchese del Vasto, premessa da Sebastiano Serlio al libro IV della sua *Architettura* (Venezia, 1544), che così recita: "Insomma, se il gran Tiziano, esempio padre e padrone della pittura a tempi nostri, non avesse prima avuto per gran remuneratore Alfonso da Este duca di Ferrara, che con amplissimi doni lo fece cavaliere [...] non posso credere ch'egli fosse mai giunto a tanta sommità con l'opere sue, quanta si vede in lui" (Magnifica Comunità di Cadore, *Biblioteca tizianesca*, ms. A VI 1230, pp. 46-47, doc. XLIII; cfr. anche ms. A VII, 1299, p. XXIII; la notizia è riferita con cautela da Cavalcaselle e Crowe, 1877, p. 145, nota 3, nonché dal Fabbro, 1976, p. 57 e Muraro, 1977, pp. 99-100).

Sull'attendibilità della notizia contenuta nella dedica del Serlio sollevava però giustamente forti perplessità già il Campori, che sin dal 1874 evidenziava come problematico il fatto che non fosse pervenuta – né attraverso l'archivio estense, né per altra via – alcuna attestazione documentaria in merito (Campori, 1874, p. 25 dell'estratto); in effetti l'affermazione serliana circa il conferimento del cavalierato da parte di Alfonso I d'Este resta tutt'oggi singolarmente un *unicum*, privo di conforto sia da parte delle fonti letterarie coeve (Dolce, Aretino, Vasari) che archivistiche. Il dubbio che la testimonianza possa essere semplice frutto di uno scambio di nomi tra Alfonso I e Carlo V sembra però da scartare, visto che in prosieguo la dedica ricorda anche la dignità di cavaliere conferita a Tiziano dall'imperatore; del resto il Serlio, vivendo a Venezia e appartenendo all'*entourage* delle amicizie del pittore, doveva essere bene informato al riguardo (per l'influenza del Serlio sull'opera di Tiziano, Wethey, 1969, pp. 20 e 122; a favore di una stretta frequentazione dei due si esprime Pedretti, 1980, p. 247, rinviando a Olivato, 1971, p. 286; in tal senso, con riscontri documentari, *Tiziano. L'epistolario*, 2012, pp. 72 e 105) e difficilmente avrebbe potuto commettere un errore così grossolano. A riprova di ciò basti ricordare che da uno scambio epistolare intercorso nel 1532 tra il duca Francesco Maria I di Urbino e il suo ambasciatore a Venezia – il nobile pesarese Gian Giacomo Leonardo – emerge con chiarezza il ruolo d'intermediario svolto dal Serlio nella realizzazione delle tre opere commissionate a Tiziano dal duca: "Procuro che il Tiziano seguiti l'opera che ha promesso [...]. Hozi li ho mandato a mostrare per Sebastiano Serli la testa del Cristo che mi dette la Illustrissima, per intender da lui, quanto delibierà de farle" (7 luglio 1532, edita da Viani, 1902, p. 7, n. 2; Gronau, 1936, p. 85). E ancora: "Sebastiano Serli mi dice che 'l Tiziano ha dato principio al Anibale et che di curto sarà finito" (9 luglio 1532, edita da Viani, 1902, p. 7, n. 2; Gronau, 1936, pp. 85-86; cfr. Valcanover, 1999, p. 179).

Del resto anche le lettere inviate al Serlio dall'Aretino, che a lui si rivolge con l'appellativo di "compar caro" (basti per esempio 11 aprile 1542, in Aretino, 1916, pp. 152-153), fanno pensare a un rapporto di amicizia di cui Tiziano non poteva non essere compartecipe.

Dunque la notizia di un cavalierato conferito da Alfonso I d'Este a Tiziano prima del 1533 non ci sembra debba essere rigettata, bensì ritenuta attendibile, o per lo meno degna di un nuovo e più approfondito vaglio. A tal proposito va anche evidenziato un fatto forse non privo di significati e suggestioni, ai fini del possibile equivoco: fonti documentarie di natura contabile attestano che nella notte tra il 24 e il 25 luglio del 1532 Tiziano fu ospite di Alfonso I d'Este e in quell'occasione, diversamente dalle precedenti, venne alloggiato direttamente in castello (*Il camerino*, p. 218): forse che l'eco di episodi come questo possa aver generato un fraintendimento nell'interpretare

gli onori tributati a Tiziano come un vero e proprio innalzamento di rango? In ogni caso le ricerche sin qui condotte non hanno permesso di identificare un ordine equestre al quale ricondurre da un lato la figura di Alfonso I d'Este, dall'altro l'iconografia dell'*Agnus Dei* presente nel sigillo, per la quale si sono cercate quindi altre possibili relazioni.

L'effigie dell'agnello pasquale, una delle figure allegoriche più frequentemente usate nel Medioevo, trovò discreta diffusione anche nella simbologia araldica e, solo per riferirsi a casi territorialmente prossimi, se ne hanno esempi analoghi nell'arma della famiglia cadorina Pellizzaroli (nobile dal 1572, che si imparenterà con un ramo dei Vecellio nel 1645, assumendo da allora il doppio cognome Pellizzaroli Vecellio: Fabbiani, *Stemmi*, pp. 44-45), come pure nello stemma della città e del principato vescovile di Bressanone (Bascapé, Dal Piaz, 1999, p. 352). L'identità di emblema con quello del principato vescovile tirolese potrebbe far pensare a una concessione di ampliamento dello stemma da parte del cardinale Cristoforo Madruzzo che Tiziano ritrasse, presumibilmente a Trento, nel 1552 (Valcanover, 1993, pp. 160-163); l'ipotesi non confliggerebbe con la cronologia del sigillo, che allo stato attuale degli studi risulta utilizzato solo dal 1560, ma al momento non si è a conoscenza di casi di analoga concessione da parte del principe vescovo di Bressanone.

Non va forse trascurato che l'*Agnus Dei* appartiene anche alla simbologia dei Cavalieri di San Giovanni Battista di Rodi (Bascapé, 1969, II, pp. 256-7; Bascapé, Dal Piaz, 1999, p. 337), che, scacciati dall'isola nel 1522 a opera dei Turchi, s'insediaron nel 1530 a Malta per concessione di Carlo V. Quello dell'Ordine di Malta non doveva essere peraltro ambiente del tutto estraneo a Tiziano, che non solo annovera tra le proprie opere il ritratto di un giovane cavaliere gerosolimitano (ca. 1510-1515, Firenze, Galleria degli Uffizi), ma soprattutto quello di Ranuccio Farnese, nipote di papa Paolo III e Gran Priore dell'Ordine di Venezia nel 1540, che Tiziano ritrasse con le insegne dell'Ordine nel 1542.

Ma riteniamo più probabile che l'immagine dell'*Agnus Dei* (rappresentante il sacrificio di Cristo, ovvero San Giovanni Battista) non rappresenti in questo caso l'emblema di appartenenza a uno *status* particolare, bensì il frutto di una scelta spontanea, da ricondurre semmai a quella religiosità vissuta come "spiritualismo assoluto" che si evidenzia soprattutto nell'ultima parte della vita di Tiziano (su cui Gentili, 1993, p. 161; *Idem*, 2003, p. 13): si tratterebbe cioè della semplice adozione di un tipo emblematico, vale a dire di una figura allegorica, carica di significato, che per le sue caratteristiche ben si prestava a essere riprodotta in forma semplificata, ridotta all'essenziale e inserita in un sigillo: basti pensare all'ampia diffusione avuta in questo senso proprio dai simboli di Cristo (la croce, il *Chrysmòn*, il monogramma del nome di Cristo, l'*Agnus Dei*, la *Pietà*) che trovarono largo impiego all'interno dei tipiari soprattutto in epoca medievale (Bascapé, 1969, I, pp. 132-133).

Se, come è stato recentemente richiamato (Reolon, 2015, p. 19), "in Lotto e Tiziano alcuni temi ricorrenti sono l'umanità e l'imitazione di Cristo, o la redenzione per merito della sua passione e il beneficio del suo sangue", l'immagine dell'*Agnus Dei* potrebbe trovare significato proprio quale simbolo di adesione a una religione cristocentrica, non necessariamente veicolata attraverso la mediazione ecclesiastica. Del resto tale posizione trovava all'epoca sostanziosi parallelismi se, come osserva Gentili, "uno dopo l'altro i grandi pittori veneziani/veneti – da Lotto a Tiziano, da Jacopo Bassano a Veronese – scelgono una religione cristocentrica, fortemente individualistica, di alta temperatura sentimentale [...] Tutti si dimostrano più o meno spiritualmente radicali per una parte della loro vita o per la vita intera; tutti sfiorano o attraversano il dissenso, e lo risolvono in pacificata inquietudine, lasciandolo talvolta affiorare – mai troppo visibilmente – fra gli interstizi delle immagini" (Gentili, 2006, p. 46).

La vicinanza di Tiziano a una vasta cerchia di dissenso nicodemita "vissuto nella sfera privata e non manifestato pubblicamente" in posizione intermedia tra eresia e ortodossia, evidenziata dagli studi di Gentili ed esternata dal pittore nelle opere tarde mediante l'autoraffigurazione in veste di Nicodemo o addirittura San Girolamo, potrebbe quindi essere la chiave interpretativa della presenza simbolica dell'*Agnus Dei* nello strumento con il quale Tiziano appone la propria *sfraghìs* per sigillare parte della sua corrispondenza. Ma quale corrispondenza? Da studi in corso di completamento – che

hanno avuto come oggetto l'esame dei sigilli di un significativo numero di lettere del suo epistolario – pare potersi affermare che Tiziano facesse uso di questa matrice in età avanzata, solo nella corrispondenza di carattere familiare o privato, ma non in quella di natura ufficiale. Sembrerebbe quindi che il pittore veicolasse attraverso il sigillo un messaggio, o quanto meno un'immagine di sé, che non desiderava facesse parte della sua immagine pubblica, forse proprio per motivi di opportunità.

Se così fosse, le lettere inviate da Tiziano con questo sigillo potrebbero felicemente ridimensionare quella lacuna documentaria cui allude Gentili quando afferma che “nessun documento scritto può fornirci chiara e inequivoca testimonianza delle riposte inclinazioni dei pittori, ma quegli straordinari documenti che sono le immagini restano come immancabili spie dei loro segreti” (Gentili, 2008, p. 239).

Su questi aspetti, che forniscono spunto per nuove prospettive d'indagine, specifici studi potrebbero portare luce, anche in rapporto a una maggiore attenzione per le dinamiche dell'autorappresentazione del pittore, finora indagata più sotto il profilo artistico che dal punto di vista strettamente documentario (cfr. Gentili, 2012, pp. 357-364; Puppi, 2012, pp. 1-33, nonché gli atti della recente mostra *Tiziano, un autoritratto*, in particolare Woods-Marsden, 2014, pp. 87-117).

Per quanto riguarda la provenienza dell'oggetto, recenti ricerche analitiche hanno permesso di ricostruirne con precisione i passaggi di proprietà e le vicende nel corso degli ultimi due secoli, mentre per il periodo precedente l'assenza di attestazioni documentarie non consente di indicarne a oggi un percorso certo e risulta pertanto basata su fonti letterarie considerate attendibili.

Dall'abitazione veneziana di Tiziano a Biri Grande il sigillo seguì presumibilmente la sorte degli altri beni oggetto delle aspre contese ereditarie insorte tra Pomponio – unico erede superstite della famiglia di Tiziano dopo la scomparsa del padre e del fratello Orazio – con il cognato Cornelio Sarcinelli, vedovo della defunta figlia di Tiziano, Lavinia. In seguito all'estinzione dei Sarcinelli, la famiglia Filomena di Serravalle, a essa subentrata, ne ereditò i beni e numerosi documenti tizianeschi, tra i quali il diploma di Carlo V: non vi è quindi motivo di pensare che tra essi non ci fosse anche il sigillo. Quando, nel corso dei primi decenni del XIX secolo, anche la famiglia Filomena si estinse, i documenti tizianeschi furono venduti in parte al dott. Alessandro Vecellio Pellizzaroli (1764-1851, stretto parente di Taddeo Jacobi, anch'egli cultore, studioso e raccogliitore di memorie patrie), in parte alla famiglia Carnielutti che acquisì il palazzo Sarcinelli di Serravalle (Fabbro, 1953, *Documenti su Tiziano*, p. 98).

Possiamo solo supporre che il sigillo abbia seguito le stesse sorti del diploma di Carlo V e sia quindi anch'esso pervenuto – con modalità non note, ma presumibilmente tramite il Pellizzaroli – a Taddeo Jacobi di Pieve di Cadore, che nel 1827 dichiara di possedere il documento originale munito del sigillo in cera conservato in una scatola di latta (Magnifica Comunità di Cadore, Biblioteca tizianesca, ms. A VI 1230, p. 25, doc. XXI). Tale affermazione si riferisce però chiaramente al sigillo pendente di Carlo V che corredeva il diploma, e non alla matrice di Tiziano, cui lo Jacobi non accenna in nessuna occasione.

Stando alla testimonianza di Celso Fabbro – della cui attendibilità non c'è motivo di dubitare – dopo la morte dello Jacobi (1841) e del Pellizzaroli (1851), i beni di entrambi passarono quasi totalmente in eredità alla rispettiva nipote Enrichetta Jacobi, sposa di Giuseppe Solero, nel cui palazzo di Pieve (poi Cassa di Risparmio) si conservò fino ai primi decenni del secolo scorso l'importante archivio familiare, compreso il sigillo di Tiziano (Fabbro, 1953, *Documenti editi*, p. 30). In seguito a rovesci finanziari che indussero i Solero alla dispersione del patrimonio di famiglia, il sigillo venne da loro alienato per ricomparire poi sul mercato antiquario romano, ove fu recuperato nel 1923 dall'avv. Rodolfo Protti attraverso un iter lungo e logorante, che lo vide dapprima impegnarsi nella trattativa in prima persona, insieme all'avv. Celso Fabbro, e infine risolvere la vicenda dell'acquisto grazie al coinvolgimento di un privato finanziatore, il benemerito commendator Bartolomeo Celotta.

Ecco in dettaglio la ricostruzione degli eventi, documentati dal carteggio conservato presso l'archivio della Magnifica Comunità di Cadore.

Sin dal 1921 Rodolfo Protti, appassionato e attivo cultore di storia locale, era venuto a conoscenza della comparsa, sul mercato antiquario della capitale, di alcuni “cimeli di interesse tizianesco, provenienti da fonte buona e di incredibile autenticità: oltre a documenti vari e interessanti riguardanti la famiglia Vecellio, vi era il sigillo personale di Tiziano, un diploma tizianesco di Filippo II, un estratto della vita del Tiziano del Ridolfi e la rara e vecchia edizione della vita di Tiziano attribuita al Tizianello” (“L'Amico del Popolo”, XIV, 48, 1 dicembre 1923). In data 24 dicembre 1921 il Protti scriveva dunque al sindaco di Pieve di Cadore, comunicandogli il rinvenimento di alcuni importanti cimeli tizianeschi, dei quali allega un elenco: si tratta di 17 pezzi, per i quali viene richiesta una somma pari a tre volte il valore di *expertise*. Tra i beni in vendita, al numero 1 dell'elenco fa la sua comparsa – con definizione alquanto approssimativa – il “timbro originale di Tiziano” (Magnifica Comunità di Cadore, *Archivio storico*, busta tit. I, cat. II, fasc. 2, atti sciolti).

Il 19 febbraio dell'anno successivo il Protti si impegna formalmente all'acquisto dei beni, e da Roma incalza il sindaco di Pieve affinché reperisca con urgenza la somma di 5.500 lire, accordata con il venditore; ma il Comune non dispone della cifra richiesta e il presidente della Magnifica Comunità non intende esporsi finanziariamente, trovandosi in scadenza di mandato. Il 27 marzo il sindaco viene nuovamente invitato ad accelerare la ricerca delle risorse necessarie all'acquisto (*ivi*, busta tit. I, cat. II, fasc. II, atto sciolto), ma senza esito, tantoché con successiva lettera del 13 novembre il Protti – che ha ormai provveduto ad assicurarsi per proprio conto i materiali, probabilmente con una forma di fideiussione personale – si vede costretto ad esprimere le sue lamentele al presidente della Comunità, perché il progetto pare ormai arenarsi. Le titubanze dell'ente sembrano da addebitarsi a ragioni molteplici: previsioni di spesa eccessiva e, probabilmente, mancanza di solidi agganci con il regime politico del tempo.

In ogni caso alla data del 27 novembre i cimeli risultano essere stati sigillati e quindi sottratti, grazie alla fideiussione del Protti, al rischio di vendita ad altri acquirenti; l'avvocato, che aveva sempre operato d'intesa con lo studioso Celso Fabbro, riferisce al presidente della Comunità Annibale Genova il risultato raggiunto (*Ivi*, busta tit. I, cat. II, fasc. 11, atto sciolto). Ma è una sua successiva comunicazione al presidente (21 gennaio 1923) a dettagliare i termini per la consegna dei documenti e a chiarirne finalmente la provenienza: la lettera contiene infatti la bozza di una dichiarazione di autenticità da far sottoscrivere a chi vendette, a suo tempo, i materiali reperiti sul mercato antiquario, che recita: “Dichiaro [Giuseppe Solero] che un sigillo di Tiziano Vecellio, da me ceduto al comm. Antonio Pellegrini e da questi all'avv. Rodolfo Protti, proviene dalla eredità del mio avo Taddeo Jacobi, nobile cadornino, grande e noto raccogliitore e conoscitore di cose tizianesche, morto l'anno ..., nella casa di Pieve che poi fu mia. Rilascio questa dichiarazione alla Magnifica Comunità Cadornina, per incoraggiarla ad assicurare al Museo di Pieve il prezioso cimelio. Firmato cav. Giuseppe Solero ex sindaco di Pieve”.

Nella medesima occasione il Protti sprona il presidente della Comunità affinché acceleri le pratiche per il rimborso del compromesso d'acquisto, sostenuto sino ad allora interamente a suo carico (*Ivi*, busta tit. I, cat. II, fasc. 10); ma la rifusione della spesa si risolverà solo grazie all'intervento di un privato benefattore, il prof. Bartolomeo Celotta originario di Vodo di Cadore che, aderendo alla richiesta di Protti, si accollerà gli oneri di acquisto, trasferendo contestualmente alla Magnifica Comunità la proprietà dei beni (“L'Amico del Popolo”, XIV, 48, 1 dicembre 1923; cfr. anche Fabbro, 1953, *Documenti editi*, p. 30 e nota 5; l'elenco della donazione Celotta sta in Magnifica Comunità di Cadore, *Biblioteca tizianesca*, Materiali Fabbro su Tiziano, b. 3).

Il 7 agosto 1932 la casa natale di Tiziano, appena restaurata, viene solennemente inaugurata dalla Magnifica Comunità di Cadore, che l'aveva acquistata sin dal 1926; con R.D. 7 dicembre n. 1725/1922, su proposta del Ministro dell'Istruzione pubblica era stata peraltro già dichiarata monumento nazionale (G.U. del Regno d'Italia, 12.1.1923, n. 9; vd. anche Fabbro, 1953, *La casa*, pp. 15-17). Alla vigilia del trasferimento dei cimeli tizianeschi nella casa Vecellio, il colto autore dell'articolo *Vecchie carte tizianesche* (O. V.; probabilmente Orio Vergani) che appare sulle pagine del quotidiano “Corriere della Sera” del 19 febbraio del 1932, si interroga

circa la denominazione da attribuire al complesso di testimonianze del pittore, ancorché la presenza del solo diploma e del sigillo siano – a suo parere – sufficienti a dare dignità di museo alla circoscritta raccolta documentaria. Qualche mese dopo il periodico “L’Illustrazione Italiana” di Milano pubblica due foto del sigillo (vista e piano della matrice) a corredo dell’articolo di Elio Zorzi, *La casa di Tiziano a Pieve di Cadore* del 7 agosto 1932 (LIX, 1932, 32, pp. 178-179): si tratta probabilmente della prima immagine pubblica del pezzo, che rimarrà poi sempre custodito nello storico edificio, per uscirne solo in occasione della mostra *Tiziano. L’ultimo atto*, allestita nel palazzo della Magnifica Comunità di Pieve di Cadore (15 settembre 2007 - 6 gennaio 2008).

Bibliografia

Le citazioni bibliografiche rinviano all’opera tramite indicazione del nome dell’autore seguito dall’anno di edizione; nel caso di più opere edite nello stesso anno dal medesimo autore, si sono riportate anche le prime parole del titolo.

- A. Altani, *Memorie sopra la famiglia de’ signori Altani...*, Venezia 1707.
 P. Aretino, *Il secondo libro delle Lettere*, parte seconda, a cura di F. Nicolini, Bari 1916.
 G. C. Bascapè, *Sigillografia. Il sigillo nella diplomazia, nel diritto, nella storia, nell’arte*, 2 voll., Milano 1969-1978.
 G. Bascapè, M. Dal Pozzo, L. Borgia (collaborazione di), *Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata medievale e moderna*, Roma 1999.
 A. Burlon, L. Pontin, *Araldica della provincia di Belluno*, vol. I, Belluno 2000.
 A. Burlon, L. Pontin, *Araldica della provincia di Belluno*, vol. II, Belluno 2005.
Il camerino delle pitture di Alfonso I, a cura di Alessandro Ballarin, III, Cittadella 2002.
 G. Campori, *Tiziano e gli Estensi*, in “Nuova Antologia”, IX, 27, 1874, pp. 581-620 (anche in estratto, Firenze, 1874, pp. 1-40).
 G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi*, Firenze 1877-1878, 2 voll.
 G. B. Di Crollalanza, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, 3 voll., Pisa 1886-1890 (rist. Bologna 1965).
 G. Fabbiani, *Stemmi e notizie di alcune famiglie del Cadore*, in “Rassegna Economica”, XVI (1968), 6, pp. 11-20; XVII (1969), 1, pp. 6-17; 2, pp. 4-15; 5, pp. 9-20; anche in estratto (st. Belluno, Tipografia Benetta), s. d.
 C. Fabbro, *La casa natale di Tiziano a Pieve di Cadore. Cenni storici*, in “Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore”, XXIV, 1953, 122, pp. 14-19.
 C. Fabbro, *Documenti editi ed inediti su Tiziano e sulla famiglia Vecellio conservati nella casa di Tiziano a Pieve di Cadore*, in “Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore”, XXIV, 1953, 123, pp. 29-32.
 C. Fabbro, *Documenti su Tiziano e sulla famiglia Vecellio conservati nella casa di Tiziano a Pieve di Cadore*, in “Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore”, XXIV, 1953, 125, pp. 97-101.
 C. Fabbro, *Tiziano. La vita, le opere*, Pieve di Cadore 1976.
 L. Foscari, *Iconografia di Tiziano*, Venezia 1935.
 A. Gentili, *Tiziano e la religione*, in *Titian 500*, a cura di J. Manca, “Studies in the History of Art”, 45, Center of Advanced Study in the Visual Arts. Symposium Papers XXV, Washington 1993, pp. 147-165.
 A. Gentili, *La pittura religiosa dell’ultimo Tiziano*, in “Studi Tizianeschi”, 2003, pp. 9-18.
 A. Gentili, *Tintoretto. I temi religiosi*, Firenze 2006.
 A. Gentili, *Il prudente dissenso di Tiziano: dipingere di religione negli anni del disciplinamento*, in *L’ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, catalogo della mostra a cura di Sylvia Ferino-Pagden (Vienna-Venezia, 2007-2008), Venezia 2008, pp. 239-245.
 A. Gentili, *Tiziano*, Milano 2012.
 H. Goldfarb, *Venezia, la Controriforma e gli ultimi dipinti religiosi di Tiziano*, in *Tiziano. L’ultimo atto*, catalogo della mostra a cura di L. Puppi (Belluno - Pieve di Cadore, 2007-2008), Milano 2007, pp. 95-110.
 G. Gronau, *Documenti artistici urbinati*, Raccolta di fonti per la Storia dell’arte diretta da Mario Solmi, I, Firenze 1936, p. 85 (filza 221, f. 883).
 C. Hope, *The Early Biographies of Titian*, in *Titian 500*, a cura di J. Manca, “Studies in the History of Art”, 45, Center of Advanced Study in the Visual Arts. Symposium Papers XXV, Washington 1993, pp. 167-198.

- Incisioni da Tiziano. Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, a cura di M. A. Chiari, Venezia 1982.
Le siècle de Titien: l’âge d’or de la peinture a Venise, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais), Paris 1993².
 M. Muraro, *Tiziano pittore ufficiale della Serenissima*, in *Tiziano nel quarto centenario della sua morte 1576-1976*, Venezia 1977, pp. 83-100.
 M. Muraro, *Tiziano e il Cadore. Aggiornamenti critici*, in *Titianus Cadorinus* (atti raccolti e ordinati da Ugo Fasolo), edizione a cura di Michelangelo Muraro, Vicenza 1982, pp. 183-220.
 L. Olivato, *Per il Serlio a Venezia: documenti nuovi e documenti rivisitati*, in “Arte Veneta”, XXV, 1971, pp. 284-291.
 C. Pedretti, *Tiziano e il Serlio*, in *Tiziano e Venezia*, atti del convegno (Venezia 1976), Vicenza 1980, pp. 243-248.
 L. Puppi, scheda 138, in *Tiziano. L’ultimo atto*, catalogo della mostra a cura di L. Puppi (Belluno - Pieve di Cadore, 2007-2008), Milano 2007, p. 434.
 L. Puppi, *Tiziano Vecellio. Autoritratto in Tiziano e Paolo III. Il pittore e il suo modello*, catalogo della mostra a cura di L. Puppi e A. Donati, (Padova, 2012), Roma 2012, pp. 1-33.
 G. Reolon, *Introduzione*, in L. Puppi, *Un trono di fuoco. Vita, passione e morte di maestro Riccardo Perucolo pittore*, Vittorio Veneto 2015, pp. 5-21.
 S. Serlio, *Regole generali di architettura*, Venezia 1544.
Tiziano. L’epistolario, a cura di L. Puppi, Firenze-Pieve di Cadore 2012.
 F. Valcanover, scheda n. 1, in *I Madruzzo e l’Europa 1539-1658. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, catalogo della mostra (Trento, 1993) a cura di L. Dal Prà, Milano 1993, pp. 160-163.
 F. Valcanover, *Tiziano. I suoi pennelli sempre partorirono espressioni di vita*, Firenze 1999.
 E. Viani, *L’avvelenamento di Francesco Maria I*, Mantova 1902.
 H. E. Wethey, *The Paintings of Titian, I, The religious Paintings*, London 1969.
 J. Woods-Marsden, *Le autorappresentazioni di Tiziano*, in *Tiziano, un autoritratto. Problemi di autografia nella grafica tizianesca*, catalogo della mostra (Venezia, 2014), Crocetta del Montello - Venezia 2014, pp. 87-117.

Seal of Titian

The seal, made up of a silver oval *tipario* mounted on a carved wooden handle, has never been the subject of specific investigations confirming its undoubted authenticity. Instead its attribution to Titian has been ascertained following precise tests carried out on the applied wax seals visible in Titian’s correspondence, preserved in the Magnifica Comunità: to this extent, the letters written by Titian to his cousin Vecello Vecellio on 8 March 1560, inv. 050 (*Tiziano. L’epistolario*, 2012, pp. 232-233), dated 20 April 1561, inv. 054 (*Tiziano. L’epistolario*, 2012, pp. 242-243) and August 1561, inv. 053 (*Tiziano. L’epistolario*, 2012, p. 245) are of particular significance.

The legend of the *Titianus Vecellus eq(ues)* matrix leads to chronologically locating the artefact to a time subsequent to 10 May 1533, namely the date in which Charles V bestowed upon Titian the titles of Count Palatine and Knight of the Golden Spur: by effect of this privilege, we would expect to find the word *eques* alongside the title, together with *comes* and (inside the seal) the image of the imperial two-headed eagle that also appears in the family emblem handwritten in the miniature at the bottom of the original diploma.

It is well known that Titian used his acquired titles by painting the two-headed eagle in the Vecellio emblem at least once; in his *Pietà* housed in the Gallerie dell’Accademia and still unfinished in 1576 (Goldfarb, 2007, p. 109); while in one of his works previous to his being bestowed with the title of count (namely the woodcut entitled *The Submersion of Pharaoh’s Army in the Red Sea*, preserved on the premises of the Museo Correr in Venice) dated approximately 1515 (<http://correr.visitmuv.it> consulted on 26 August 2015, but for systematic treatment of the problems involved with dating, cf. Chiari, 1982, pp. 37-39, and the more recent *Le siècle de Titien*, 1993, p. 1554, and Hope, 1993, p. 183), the emblem still appeared in its original form, namely with a chevron field, without symbols in the upper half of the shield (cf. Foscari, 1935, pl. no. 35 and p. 61; Muraro, 1982, pp. 197-198).

Whereas iconographic investigation of the punch – today easier to perform than in the past thanks to digital technology – reveals the presence of an inverted “V” (namely the “chevron”) typical of the Vecellio family coat-of-arms, surmounted by an *Agnus Dei* nimbus, loop, reversed, holding a long cross with vane. Therefore might we assume that Titian, in commissioning the creation of the matrix – and hence the representation of his identity –, chose to give up the imperial insignia, in addition to the title of *comes*, that we would have expected to find in the motto coupled with that of *equus*?

Despite Titian historiography has generally supported it in the past, it should not be taken for granted that Titian was authorized to include the two-headed eagle in his coat-of-arms at the time of his appointment as Count and Knight. The privilege of broadening the emblem with a granted chief (or augmentation of honour) in fact was not a prerogative intrinsically connected to knighthood and to palatinate; therefore this required a specific authorization, that could have been released contextually or successive to the conferral of titles of rank, as further statement of esteem or as recognition of particular merit (Bascapé, Dal Piazzo, 1999, pp. 213, 672; the said privilege was granted, for example, by Charles V to members of the Gonzalez, Da Pozzo, Del Pero families in addition to the city of Catanzaro through diploma dated 22 March 1536; significant in this regard is the fact that Crollanza, 1886–1890, III, p. 73, recalling the title granted to Titian by Charles V, did not associate the granting of coat-of-arms to the same and hence did not provide any sort of description). This is proven by the fact that Titian’s coat-of-arms depicted on the diploma has obviously been added to the miniature by another hand and at a later date: in fact, not only is it poorly connected to the above drawing at the point of contact, but the balance of the miniature symmetrically framing the two sides of the text is interrupted, to the point that the mantling brushes up against the written panel. Moreover, one can assume that Titian himself painted the image, after having obtained authorization, or that he entrusted the task to someone else from his workshop.

While inherent to the absence of the title *comes*, one might affirm that Titian did not normally make use of it and continued to call himself (even subsequent to 1533) simply *pictor et eques*, as not only proven by the subscriptions and dedications of his rich collection of letters, but also by the medal collections that were known of (cf. herein, *Titian, Count Palatine and the Exercise of his Prerogatives*, p. 141) and by the cartouches illustrated in his paintings, where he declared himself *equus/aeques Caesaris*. While on the one hand the absence of certain elements of self-representation seem to have a logical explanation, there still remains the issue of why Titian adopted *Agnus Dei* as the heraldry emblem within his own seal.

The position of the symbol, above the echelon, would lead one into thinking of an actual granting of chief, hence connected to a specific privilege. A literary source that has obviously been neglected by all of the most recent biographies relating to the artist (suffice it to consider Hope, 1993, pp. 167–198) reminds us that “long before he was invested by Emperor Charles V” Titian was knighted by Alfonso I d’Este, Duke of Ferrara (1476–1534), therefore most probably between 1519 and 1533, namely the years in which he was particularly active in the d’Este court (Fabbro, 1976, pp. 53–57; Valcanover, 1999, p. 177, but especially a detailed chronology provided by the regest documentary entitled *Il camerino*, pp. 178–218). Taddeo Jacobi recorded the news in one of his manuscripts that collected and transcribed documents inherent to Titian, drawing it from the dedication to Alfonso d’Avalos marquis of Vasto, introduced by Sebastiano Serlio in book IV of his *Architettura* (Venice, 1544), that went as follows: “In short, if Titian, exemplary father and master of contemporary painting, had not had Alfonso da Este Duke of Ferrara as his estimator beforehand, who knighted him with a wide array of presents [...] I do not believe he would have ever reached such an epitome with his works, as we see in him” (Magnifica Comunità di Cadore, *Biblioteca tizianesca*, ms. A VI 1230, pp. 46–47, doc. XLI-II; cf. also ms. A VII, 1299, p. XXIII; the news was cautiously referred by Cavalcaselle and Crowe, 1877, p. 145, note 3, in addition to Fabbro, 1976, p. 57 and Muraro, 1977, pp. 99–100).

But Campori already rightly raised some serious perplexities regarding the reliability of the news contained in Serlio’s dedication, as in 1874 he

discussed how problematic the fact that no documentary proof existed was (neither through the d’Este archives or by any other means) which could ultimately prove the issue (Campori, 1874, p. 25 from the extract); actually Serlio’s affirmation regarding conferral of knighthood by Alfonso I d’Este still remains an *unicum*, one lacking confirmation from either coeval literary sources (Dolce, Aretino, Vasari) or archival ones. One might wonder whether the declaration was only the result of a simple mix-up between the names of Alfonso I and Charles V, but apparently it should be disregarded since the dedication went on to recall the title of Knight that was granted to Titian by the Emperor; in any case Serlio, as he lived in Venice and belonged to the *entourage* of the artist’s friends, must have been well informed on the subject (for Serlio’s influence on Titian’s work Wethey, 1969, pp. 20 and 122; Pedretti has expressed views in favour of their close company, 1980, p. 247, referring to Olivato, 1971, p. 286; to this extent, with documentary evidence, *Tiziano. L’epistolario*, 2012, pp. 72 and 105) and it would have been very difficult for him to commit such a crass mistake. This is confirmed by an exchange of letters that took place in 1532 between Duke Francesco Maria I di Urbino and his ambassador in Venice – the Pesaro-born aristocrat Gian Giacomo Leonardi – that clearly brings to light Serlio’s role as intermediary in the creation of three works that the Duke commissioned to Titian: “I affirm that Titian is proceeding with the work as he had promised [...]. Thanks to Sebastiano Serli, today I sent Titian the head of Christ that His Excellency gave me for his perusal, so that he [Titian] might decide when to create them” (7 July 1532, edited by Viani, 1902, p. 7, no. 2; Gronau, 1936, p. 85). And again: “Sebastiano Serli informed me that Titian has been working on his Hannibal and that soon it shall be completed” (9 July 1532, edited by Viani, 1902, p. 7, no. 2; Gronau, 1936, pp. 85–86; cf. Valcanover, 1999, p. 179).

Moreover, even the letters sent to Serlio by Pietro Aretino, who addressed him by the nickname of “*compar caro*” (dear friend) (suffice, for example 11 April 1542 in Aretino, 1916, pp. 152–153), suggest a friendship that Titian could not have shared.

Therefore, in our view, the news of Titian’s knighthood having been granted by Alfonso I d’Este prior to 1533 should not be rejected; on the contrary, it should be considered reliable information, or at least one worthy of new and more intense scrutiny. To this extent a fact perhaps not devoid of meanings and considerations, for the purpose of avoiding possible misunderstandings, should be highlighted: some documents of an accounting nature declare that on the night between 24 and 25 July 1532 Titian was the guest of Alfonso I d’Este; and on that occasion, unlike the previous ones, he was accommodated directly within the castle (*Il camerino*, p. 218); perhaps episodes of the sort may have generated some misunderstanding in interpreting the honours paid to Titian as an actual rise in rank?

In any case, research conducted to the present has failed to identify an equestrian order attributable on the one hand to the figure of Alfonso I d’Este and, on the other hand, to the *Agnus Dei* iconography illustrated on the seal, which has led to some research investigating possible relations between the two of them.

The effigy of the Paschal Lamb, one of the most frequently used allegorical figures during the Middle Ages, was fairly widespread even in heraldic symbolism; simply referring to cases in territorial proximity, there are some analogous examples in the coat of arms of the Pellizzaroli family in Cadore (nobility since 1572, becoming related with a side of the Vecellio family in 1645, since then taking the double surname Pellizzaroli Vecellio; Fabbiani, *Stemmi*, pp. 44–45), as in the emblem of the city and of the prince-bishopric of Bressanone (Bascapé, Dal Piazzo, 1999, p. 352). The emblem being identified with that of the Tyrolean prince-bishopric may suggest a concession for augmentation of the emblem by Cardinal Cristoforo Madruzzo whose portrait was painted by Titian, presumably in Trento, in 1552 (Valcanover, 1993, pp. 160–163): this hypothesis does not clash with the chronology of the seal, which at the present state of studies seems to have been used only since 1560, but for the time being there is no other trace of similar concessions granted by the Prince-Bishop of Bressanone.

Perhaps it should not be overlooked that *Agnus Dei* also belongs to the symbolism of Cavalieri di San Giovanni Battista di Rodi (Knights of Rhodes of St. John the Baptist) (Bascapè, 1969, II, pp. 256–257; Bascapè, Dal Piazzo, 1999, p. 337), who were banished from the island in 1522 by the Turks and settled in Malta in the year 1530 by permission of Charles V. What is more, the Order of Malta was not an environment totally extraneous to Titian as not only do his works include the portrait of young Knight of the Kingdom of Jerusalem (approximately 1510–1515, Florence, Galleria degli Uffizi); but especially the portrait of Ranuccio Farnese, nephew of Pope Paul III and Grand Prior of the Order of Venice since 1540, who Titian depicted wearing the Order's insignia in 1542.

But we believe it most likely that the image of *Agnus Dei* (representing the sacrifice of Christ, namely St. John the Baptist) in this case does not represent the emblem of belonging to a particular *status*, but the result of a spontaneous choice that (if anything) could be traced back to a sort of religiousness experienced as “absolute spiritualism,” which was especially evident in the latter part of Titian's lifetime (according to Gentili, 1993, p. 161; *Idem*, 2003, p. 13): it would be the mere adoption of an emblematic standard, namely an allegorical figure, full of meaning, that was best suited to being reproduced in a simplified form due to its characteristics, reduced to the bare essentials and then inserted within a seal: suffice it to consider the wide dissemination obtained in this sense by the symbols of Christ (crucifix, chrismon, the monogram of Christ's name, *Agnus Dei*, *Pietà*) that were widely employed within *tipari* especially during medieval times (Bascapè, 1969, I, pp. 132–133).

If, as has been recently recalled (Reolon, 2015, p. 19), “some of the recurring themes in Lotto and Titian are the humanity and imitation of Christ, or redemption by merit of his sacrifice and the gift of his blood,” the meaning of *Agnus Dei* may be as a symbol of adherence to a Christological religion and one not necessarily conveyed through ecclesiastical mediation. Furthermore, this position had substantial parallelisms at the time since, as Gentili observed: “One after the other, great painters from Venice/the Venice area – from Lotto to Titian, Jacopo Bassano to Veronese – chose a Christological religion, one strongly individualistic, of high sentimental involvement [...] They all proved to be more or less spiritually radical for part of their lives or for their entire lifetime; they all brushed up against or travelled through dissent, subsequently resolving it in appeased restlessness, at times allowing some images to surface – never too visibly – between the gaps” (Gentili, 2006, p. 46).

Titian's closeness to a wide circle of nicodemite dissent “experienced in the private sphere and not publicly expressed,” somewhere between heresy and orthodoxy that was highlighted by Gentili's studies and voiced by the painter in his later works through self-representation in the guise of Nicodemus or even St. Jerome, might therefore be the key in interpreting the symbolic presence of *Agnus Dei* as the device used by Titian in affixing his own *sfraghis* (seal of recognition) on part of his correspondence. But which correspondence? Ongoing studies being completed (focusing on the examination of seals applied to a significant number of letters belonging to his correspondence) seem to affirm that Titian used the said matrix late in life, only for letters of a family or private nature and not for official correspondence. It would therefore seem that the artist used his seal for relaying a message, or at least his own portrayal, which he did not wish to be part of his public image perhaps for reasons of expediency.

If this were the case, the letters that Titian dispatched bearing this seal could most probably fill that documentary gap that Gentili hints at when affirming that “no written document can provide us with clear and unequivocal evidence of corresponding inclinations of painters, but those images are extraordinary documents that remain inevitable glimpses into their secrets” (Gentili, 2008, p. 239).

Specific studies may shed some light on these aspects, which provide inspiration for new research perspectives even in relation to greater attention towards the painter's self-representation dynamics that have been investigated to date more under the artistic profile rather than from a strictly documentary perspective (cf. Gentili, 2012, pp. 357–364; Puppi, 2012, pp. 1–33, in addition to the records from the recent exhibition *Tiziano, un autoritratto*, and in particular Woods-Marsden, 2014, pp. 87–117).

As for the origin of the object, recent analytical research has allowed accurate reconstruction of its changes in ownership and events over the last two centuries; whereas regarding the previous period, the absence of documentary proof does not allow us to piece together a certain path and therefore this is based upon literary sources considered to be reliable.

From Titian's Venice home to Biri Grande, the seal most probably followed the fate of other goods that were the object of bitter inheritance disputes between Pomponio (the only surviving heir of Titian's family following the death of his father and of his brother Orazio) and his brother-in-law Cornelio Sarcinelli (widower of Titian's deceased daughter, Lavinia). Following the extinction of the Sarcinelli family, it was replaced by the Filomena di Serravalle family that inherited all of Titian's properties and his many documents (including the diploma of Charles V); hence there is every reason to believe that the seal was part of the bequeathal. When the Filomena family also became extinct over the course of the first decades of the 19th century, part of Titian's documents were sold to Alessandro Vecellio Pellizzaroli (1764–1851, a close relative of Taddeo Jacobi, who was also an expert, scholar and collector of Italian historical documents) and another part to the Carnielutti family who purchased Palazzo Sarcinelli di Serravalle (Fabbro, 1953, *Documenti su Tiziano*, p. 98).

We can only assume that the seal followed the same fate as the diploma of Charles V and hence it was also handed over (through unknown procedures, but presumably by Pellizzaroli) to Taddeo Jacobi from Pieve di Cadore; in 1827 he declared ownership of the original document bearing its wax seal and preserved in a tin box (Magnifica Comunità di Cadore, Biblioteca tizianesca, ms. A VI 1230, p. 25, doc. XXI). But the said statement clearly refers to the hanging seal of Charles V that accompanied the diploma, and not to Titian's matrix that Jacobi never made any mention to.

According to the evidence provided by Celso Fabbro (and there is no reason to doubt its credibility), following the death of Jacobi (1841) and Pellizzaroli (1851), the properties belonging to both of them were almost entirely inherited by their respective niece Enrichetta Jacobi (the wife of Giuseppe Solero) and then the important family archive, including Titian's seal, were preserved within Palazzo di Pieve (subsequently Cassa di Risparmio) until the early decades of the last century (Fabbro, 1953, *Documenti editi*, p. 30). Following financial setbacks that led the Solero family into dissipating their family fortunes, the seal was confiscated and then reappeared on the antique market in Rome; here it was recovered in 1923 by a lawyer named Rodolfo Protti through a long and extenuating process that initially witnessed him personally involved in negotiations (together with lawyer Celso Fabbro) and finally purchasing the object thanks to the involvement of a private financier, namely the distinguished Commendatore Bartolomeo Celotta.

Below is the detailed reconstruction of events documented by correspondence preserved within the Magnifica Comunità di Cadore archives.

Since 1921 Rodolfo Protti, passionately and actively interested in local history, learned that some “relics pertaining to Titian, originating from a good source and of undoubted authenticity: in addition to various and interesting documents regarding the Vecellio family, including Titian's personal seal, a Titian diploma granted by Philip II of Spain, an excerpt from Ridolfi's biography on Titian, a rare and old edition on the life of Titian attributed to Tizianello” (*L'Amico del Popolo*, XIV, 48, 1 December 1923) had appeared on the antique market in Rome. Therefore on 24 December 1921 Protti wrote to the Mayor of Pieve di Cadore, announcing the discovery of some important relics pertaining to Titian (of which he included a list): there were 17 items and the requested price was equal to three times the *expertise* quote. Item 1 on the list of properties on sale mentioned (with a rather rough definition) the “original seal of Titian” (Magnifica Comunità di Cadore, *Archivio storico*, env. tit. I, cat. II, entry 2, released acts).

On 19 February the following year, Protti formally committed himself to purchasing the goods and from Rome he continued to press the Mayor of Pieve into urgently obtaining the amount of 5,500 lire, which was the sum agreed upon with the seller; but the City could not come up with the

requested amount and the President of the Magnifica Comunità had no intention of exposing himself financially since his mandate was about to expire. On 27 March the Mayor was again invited to accelerate his search for the funds needed to make the purchase (*ivi*, env. tit. I, cat. II, exhibit no. II, released act), but without the expected results; so much so that with the following letter dated 13 November, Protti (who had by now found the funds needed to purchase the goods, probably through a form of personal surety bond) was forced into voicing his complaints to the President of the Community as the project seemed to have reached a standstill. There seemed to have been various reasons behind the hesitations of the institution: excessive expenditure forecasts and – most probably – the lack of solid connections with the political regime of the time.

In any case, on 27 November the relics seem to have been sealed and therefore saved (thanks to Protti's surety bond) from the risk of being sold to other buyers; the lawyer, who had always worked in agreement with the scholar Celso Fabbro, referred the results that were obtained to the President of the Community, Mr. Annibale Genova (*ivi*, env. tit. I, cat. II, exhibit no. 11, released act). But his next letter to the President (dated 21 January 1923) contained details regarding the terms of delivery for the documents and finally clarified their provenance: in fact, the letter contained a draft of the letter of authenticity to be signed by the party selling (at the time) the goods discovered on the antique market, affirming that: "I, [Giuseppe Solero], do hereby declare that a seal belonging to Titian Vecellio, which I have sold to Commendatore Antonio Pellegrini and who it turn sold it to lawyer Rodolfo Protti, was part of the inheritance bequeathed upon me by my ancestor Taddeo Jacobi, nobleman from Cadorno, great and renowned collector and expert of Titian belongings, who died in the year ..., in his home in Pieve which later became my own. I issue this statement to the Magnifica Comunità Cadorina, in encouraging it to bestow this precious heirloom upon the Museo di Pieve. Signed by Cavaliere Giuseppe Solero, former Mayor of Pieve."

On that same occasion, Protti spurred the President of the Comunità into expediting the paperwork entailed for the refund of the purchase agreement, which he had entirely sustained to that date (*ivi*, env. tit. I, cat. II, entry 10); but the expenses were only settled subsequent to the intervention of a private benefactor, a certain Professor Bartolomeo Celotta from Vodo di Cadore who adhered to Protti's request and took the responsibility of purchase expenses upon himself, simultaneously transferring property ownership to the Magnifica Comunità (*L'Amico del Popolo*, XIV, 48, 1 December 1923; cf. also Fabbro, 1953, *Documenti editi*, p. 30 and note 5; the list of the Celotta donation is on the premises of the Magnifica Comunità di Cadore, *Biblioteca tizianesca*, Materiali Fabbro su Tiziano, b. 3).

On 7 August 1932 the recently restored home in which Titian was born was solemnly inaugurated by the Magnifica Comunità di Cadore as it was purchased by the same in 1926; through R. D. (Royal Decree) dated 7 December no. 1725/1922, as per proposal by the Italian Ministry of Public Education, the building had already been declared a national monument (G. U. del Regno d'Italia, 12.1.1923, no. 9; also see Fabbro, 1953, *La casa*, pp. 15–17). On the eve of transferring Titian's relics to the Vecellio home, the erudite author of the article *Vecchie carte tizianesche* (O. V.; probably Orio Vergani) that appeared on the pages of the 19 February 1932 edition of the *Corriere della Sera* newspaper, posed some questions regarding the denomination to be attributed to the painter's relics since the presence of the diploma and the seal alone were (in his opinion) sufficient in giving the limited documentary collection a dignified status as museum. A few months later, the *L'Illustrazione Italiana* magazine in Milan published an article written by Elio Zorzi, entitled *La casa di Tiziano a Pieve di Cadore* dated 7 August 1932 (LIX, 1932, 32, pp. 178–179), that was furnished with two photographs of the seal (view and full shot of the matrix): it was most probably the first public image of the item, which would continue to be preserved in the historical building and only emerged for the exhibition called *Tiziano. L'ultimo atto* that was staged in Palazzo della Magnifica Comunità di Pieve di Cadore (15 September 2007 – 6 January 2008).

Bibliography

Bibliographic citations refer to the work by name of the author, followed by year of publication; in the case of multiple works published during the same year by the same author, the first words of the title have also been reported.

- A. Altani, *Memorie sopra la famiglia de' signori Altani...*, Venice 1707.
 P. Aretino, *Il secondo libro delle Lettere*, part two, edited by F. Nicolini, Bari 1916.
 G. C. Bascapé, *Sigillografia. Il sigillo nella diplomatica, nel diritto, nella storia, nell'arte*, 2 vols., Milan 1969–1978.
 G. Bascapé, M. Dal Piaz, L. Borgia (with the collaboration of), *Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata medievale e moderna*, Rome 1999.
 A. Burlon, L. Pontin, *Araldica della provincia di Belluno*, vol. I, Belluno 2000.
 A. Burlon, L. Pontin, *Araldica della provincia di Belluno*, vol. II, Belluno 2005.
Il camerino delle pitture di Alfonso I, edited by Alessandro Ballarin, III, Cittadella 2002.
 G. Campori, "Tiziano e gli Estensi," in *Nuova Antologia*, IX, 27, 1874, pp. 581–620 (also in excerpt, Florence, 1874, pp. 1–40).
 G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi*, Florence 1877–1878, 2 vols.
 G. B. Di Crollalanza, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, 3 vols., Pisa 1886–1890 (rest. Bologna 1965).
 G. Fabbiani, *Stemmi e notizie di alcune famiglie del Cadore*, in *Rassegna Economica*, XVI (1968), 6, pp. 11–20; XVII (1969), 1, pp. 6–17; 2, pp. 12–27; 3, pp. 4–15; 5, pp. 9–20; also in excerpt (st. Belluno, Tipografia Benetta), s. d.
 C. Fabbro, *La casa natale di Tiziano a Pieve di Cadore. Cenni storici*, in *Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore*, XXIV, 1953, 122, pp. 14–19.
 C. Fabbro, *Documenti editi ed inediti su Tiziano e sulla famiglia Vecellio conservati nella casa di Tiziano a Pieve di Cadore*, in *Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore*, XXIV, 1953, 123, pp. 29–32.
 C. Fabbro, *Documenti su Tiziano e sulla famiglia Vecellio conservati nella casa di Tiziano a Pieve di Cadore*, in *Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore*, XXIV, 1953, 125, pp. 97–101.
 C. Fabbro, *Tiziano. La vita, le opere*, Pieve di Cadore 1976.
 L. Foscari, *Iconografia di Tiziano*, Venice 1935.
 A. Gentili, *Tiziano e la religione*, in *Titian 500*, edited by J. Manca, *Studies in the History of Art*, 45, Center of Advanced Study in the Visual Arts. Symposium Papers XXV, Washington 1993, pp. 147–165.
 A. Gentili, *La pittura religiosa dell'ultimo Tiziano*, in *Studi Tizianeschi*, 2003, pp. 9–18.
 A. Gentili, *Tintoretto. I temi religiosi*, Florence 2006.
 A. Gentili, *Il prudente dissenso di Tiziano: dipingere di religione negli anni del disciplinamento*, in *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, exhibition catalogue edited by Sylvia Ferino-Pagden (Vienna-Venice, 2007–2008), Venice 2008, pp. 239–245.
 A. Gentili, *Tiziano*, Milan 2012.
 H. Goldfarb, *Venezia, la Controriforma e gli ultimi dipinti religiosi di Tiziano*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, exhibition catalogue edited by L. Puppi (Belluno - Pieve di Cadore, 2007–2008), Milan 2007, pp. 95–110.
 G. Gronau, *Documenti artistici urbani*, collection of sources for History of art directed by Mario Solmi, I, Florence 1936, p. 85 (entry 221, f. 883).
 C. Hope, *The Early Biographies of Titian*, in *Titian 500*, edited by J. Manca, *Studies in the History of Art*, 45, Center of Advanced Study in the Visual Arts. Symposium Papers XXV, Washington 1993, pp. 167–198.
Incisioni da Tiziano. Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr, edited by M. A. Chiari, Venice 1982.
Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture à Venise, exhibition catalogue (Paris, Gran Palais), Paris 1993?
 M. Muraro, "Tiziano pittore ufficiale della Serenissima," in *Tiziano nel quarto centenario della sua morte 1576–1976*, Venice 1977, pp. 83–100.
 M. Muraro, "Tiziano e il Cadore. Aggiornamenti critici," in *Titianus Cadorinus* (acts collected and organized by Ugo Fasolo), edited by Michelangelo Muraro, Vicenza 1982, pp. 183–220.
 L. Olivato, "Per il Serlio a Venezia: documenti nuovi e documenti rivisitati," in *Arte Veneta*, XXV, 1971, pp. 284–291.
 C. Pedretti, "Tiziano e il Serlio," in *Tiziano e Venezia*, conference proceedings (Venice 1976), Vicenza 1980, pp. 243–248.
 L. Puppi, entry 138, in *Tiziano. L'ultimo atto*, exhibition catalogue edited by L.

- Puppi (Belluno - Pieve di Cadore, 2007–2008), Milan 2007, p. 434.
- L. Puppi, *Tiziano Vecellio. Autoritratto in Tiziano e Paolo III. Il pittore e il suo modello*, exhibition catalogue edited by L. Puppi and A. Donati, (Padua, 2012), Rome 2012, pp. 1–33.
- G. Reolon, “Introduzione,” in L. Puppi, *Un trono di fuoco. Vita, passione e morte di maestro Riccardo Perucolo pittore*, Vittorio Veneto 2015, pp. 5–21.
- S. Serlio, *Regole generali di architettura*, Venice 1544.
- Tiziano. L'epistolario*, edited by L. Puppi, Florence - Pieve di Cadore 2012.
- F. Valcanover, entry 1, in *I Madruzzo e l'Europa 1539–1658. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, exhibition catalogue (Trento, 1993) edited by L. Dal Prà, Milan 1993, pp. 160–163.
- F. Valcanover, *Tiziano. I suoi pennelli sempre partorirono espressioni di vita*, Florence 1999.
- E. Viani, *L'avvelenamento di Francesco Maria I*, Mantua 1902.
- H. E. Wethey, *The Paintings of Titian, I, The religious Paintings*, London 1969.
- J. Woods-Marsden, “Le autorappresentazioni di Tiziano,” in *Tiziano, un autoritratto. Problemi di autografia nella grafica tizianesca*, exhibition catalogue (Venice, 2014), Crocetta del Montello – Venice 2014, pp. 87–117.

Medaglia di Tiziano “VERA TITIANI EFFIGIES” / Medal of Titian “VERA TITIANI EFFIGIES”

SILVIA MISCELLANEO, ANTONIO GENOVA

Claude Warin o Varin (regione di Sedan - Francia, 1612 - Lione, 1654), incisore attivo in Francia e in Inghilterra

seconda metà del secolo XVII

fusione in bronzo rifinita a cesello; *uniface*; 105,5 mm; 179,8 g

Diritto: entro cerchio di perline, busto di fronte, capo leggermente volto verso sinistra, con copricapo e fascia. Nel giro la leggenda “VERA TITIANI EFFIGIES”

Rovescio: impronta in negativo (anepigrafe)

Provenienza: collezione privata (Francesco Faccia, Conselve - Padova, Italia).

Bibliografia: *Museum Mazzuchellianum*, 1761, I, tav. 80, 6 e p. 362; *Trésor de numismatique et de glyptique*, 1834, II, p. 17, tav. 27, 2; Rizzini, 1892, II, p. 121, n. 854; Jones, 1988, II, n. 317; Voltolina, 1998, II, p. 123, n. 950; Gazzola, 2007, p. 360; Genovese, 2008, pp. 199-228; Waddington 2014, pp. 118-129.

La medaglia – che fa parte di una limitata serie riguardante artisti famosi come Michelangelo Buonarroti, Raffaello Sanzio e Giulio Romano – sembra rifarsi fedelmente al tipo di Tiziano riprodotto dall’incisione di Agostino Carracci, di cui riprende anche il titolo (*Titiani Vecellii pictoris celeberrimi ac famosissimi vera effigies*). L’incisione, firmata e datata 1587, riproduce a sua volta un autoritratto di Tiziano verosimilmente identificabile con quello oggi conservato a Berlino (Gazzola, 2007, scheda n. 6, p. 360). A differenza delle più note medaglie coeve realizzate da Leone Leoni (datata al 1537; Genovese, 2008, pp. 223-224), da Pastorino de’ Pastorini (metà degli anni quaranta del XVI secolo; Waddington, p. 122) e da Agostino Ardeni (metà degli anni sessanta; Waddington, p. 122) che lo ritraggono di profilo, qui Tiziano è ripreso frontalmente, in tarda età e privo della catena d’oro che costituisce un elemento tipico della sua iconografia: sfoggia invece un folto collo di pelliccia, che ne nobilita parimenti l’aspetto.

Bibliografia

Museum Mazzuchellianum, seu numismata virorum doctrina praestantium, quae apud Jo. Mariam comitem Mazzuchellum Brixiae servantur a Petro Antonio de Comitibus Gaetanis brixiano presbitero, et patritio romano edita, atque illustrata, accedit versio italica studio equitis Cosimi mei elaborata, tomus I, Venezia MDCCLXI.

Trésor de numismatique et de glyptique, ou recueil général de médailles, monnaies, pierres gravées, bas-reliefs, etc., ... sous la direction de m. Paul Delaroche, peintre, membre de l’institut, de M. Henriquel Dupont, graveur, et de M. Charles Lenormant, conservateur adjoint du Cabinet des Médailles et antiques de la Bibliothèque Royale, II, Paris 1834.

P. Rizzini, *Illustrazione dei civici Musei di Brescia*, Brescia, 1892.

M. Jones, *A Catalogue of the French Medals in the British Museum 1600-1672*, vol. II, London 1988.

P. Voltolina, *La storia di Venezia attraverso le medaglie*, vol. II, Venezia 1998.

S. Gazzola, scheda n. 6, in *Tiziano. L’ultimo atto*, catalogo della mostra (Belluno e Pieve di Cadore, 2007-2008), a cura di L. Puppi, Milano 2007, p. 360.

G. Genovese, *Il primo libro delle Lettere di Pietro Aretino e una medaglia di Leone Leoni*, in *Con parola breve e con figura. Emblemì e imprese fra antico e moderno*, a cura di L. Bolzoni e S. Volterrani, Pisa 2008, pp. 199-228.

R. B. Waddington, *Il ritratto di Tiziano nelle medaglie*, in *Tiziano, un autoritratto. Problemi di autografia nella grafica tizianesca*, catalogo della mostra (Venezia, 2014) Crocetta del Montello - Venezia 2014, pp. 118-129.

Claude Warin or Varin (Region of Sedan - France, 1612 - Lyon, 1654), an engraver who worked in France and England

second half of the 17th century

fusion in polished bronze; *uniface*; 105.5 mm; 179.8 g

Front: within a circle of little pearls, forward-facing bust, head slightly turned to the left, with hat and band. Around the edge, the inscription “VERA TITIANI EFFIGIES.”

Rear: negative stamp (anepigraph)

Provenance: private collection (Francesco Faccia, Conselve - Padua, Italia).

Bibliography: *Museum Mazzuchellianum*, 1761, I, plate 80, 6 and p. 362; *Trésor de numismatique et de glyptique*, 1834, II, p. 17, plate 27, 2; Rizzini, 1892, II, p. 121, no. 854; Jones, 1988, II, no. 317; Voltolina, 1998, II, p. 123, no. 950; Gazzola, 2007, p. 360; Genovese, 2008, pp. 199-228; Waddington 2014, pp. 118-129.

The medal – which is part of a limited series of famous artists such as Michelangelo, Raphael and Giulio Romano – seems to refer faithfully to the type of Titian reproduced in the engraving by Agostino Carracci, from which it also borrows the title (*Titiani Vecellii pictoris celeberrimi ac famosissimi vera effigies*). The engraving, signed and dated 1587, reproduces in turn a self-portrait of Titian probably identifiable with the one today held in Berlin (Gazzola, 2007, entry 6, p. 360). Unlike the better-known contemporary medals made by Leone Leoni (dated 1537; Genovese, 2008, pp. 223-224), by Pastorino de’ Pastorini (mid-1540s; Waddington, p. 122) and by Agostino Ardeni (mid-1570s; Waddington, p. 122) which show him in profile, here Titian is shown head-on, at an advanced age and minus the gold chain which is a typical element of his iconography: instead he is showing off a thick fur collar which renders his appearance just as noble.

Bibliography

Museum Mazzuchellianum, seu numismata virorum doctrina praestantium, quae apud Jo. Mariam comitem Mazzuchellum Brixiae servantur a Petro Antonio de Comitibus Gaetanis brixiano presbitero, et patritio romano edita, atque illustrata, accedit versio italica studio equitis Cosimi mei elaborata, tomus I, Venice MDCCLXI.

Trésor de numismatique et de glyptique, ou recueil général de médailles, monnaies, pierres gravées, bas-reliefs, etc., ... sous la direction de m. Paul Delaroche, peintre, membre de l’institut, de M. Henriquel Dupont, graveur, et de M. Charles Lenormant, conservateur adjoint du Cabinet des Médailles et antiques de la Bibliothèque Royale, II, Paris 1834.

P. Rizzini, *Illustrazione dei civici Musei di Brescia*, Brescia, 1892.

M. Jones, *A Catalogue of the French Medals in the British Museum 1600-1672*, vol. II, London 1988.

P. Voltolina, *La storia di Venezia attraverso le medaglie*, vol. II, Venezia 1998.

S. Gazzola, entry no. 6, in *Tiziano. L’ultimo atto*, exhibition catalogue (Belluno and Pieve di Cadore, 2007-2008), edited by L. Puppi, Milan 2007, p. 360.

G. Genovese, “Il primo libro delle Lettere di Pietro Aretino e una medaglia di Leone Leoni,” in *Con parola breve e con figura. Emblemì e imprese fra antico e moderno*, edited by L. Bolzoni and S. Volterrani, Pisa 2008, pp. 199-228.

R. B. Waddington, “Il ritratto di Tiziano nelle medaglie,” in *Tiziano, un autoritratto. Problemi di autografia nella grafica tizianesca*, exhibition catalogue (Venezia, 2014) Crocetta del Montello - Venice 2014, pp. 118-129.



MEDAGLIA DI TIZIANO "VERA TITIANI EFFIGIES" / MEDAL OF TITIAN "VERA TITIANI EFFIGIES"

Il Cadorino

SILVIA MISCELLANEO, ANTONIO GENOVA

Willem Blaeu o Willem Janszoon Blaeu (Blauw, Blaeuw), detto anche Guillaume Jansonius Caesii (Alkmaar, 1571 - Amsterdam, ca. 21 ottobre 1638; padre) e Joan Blaeu (Amsterdam, 1598/1599-1673; figlio)

Amsterdam, 1635 (edita a partire dal)
stampa da incisione in rame con colorazioni ad acquarello
scala grafica di miglia 5
380 x 497 mm al rigo; folio: 495 x 614 mm

Orientamento: inconsueto, ovest in alto.

Provenienza: collezione privata (Italia).

Bibliografia essenziale: Marinelli, 1881, pp. 164-165, n. 781; Almagià, 1922, p. 120, nota 1; Bagrow, 1951, pp. 157, 333; Giallombardo, 1984, pp. 45-53; De Nard, 1985, pp. 51-52; Lago, Rossit, 1988, II, p. 38; Lago, 1989, p. 278; Di Palma, 1998, pp. 114-115; van der Krogt, 2006, pp. 23 e ss.; Genova, Miscellaneo, 2007, pp. 432-433, scheda n. 134; per una bibliografia più esaustiva si rinvia a Genova, Miscellaneo, 2010, pp. 265-263.

La cartografia dal titolo *Il Cadorino*, uscita dalle officine tipografiche della famiglia Blaeu di Amsterdam, è tratta dall'opera *Theatrum Orbis Terrarum sive Atlas Novus*, pubblicata per la prima volta in Amsterdam in due volumi (quattro edizioni: testo in latino, olandese, tedesco e francese), a partire dal 1635: l'esemplare in esposizione si distingue per la raffinata, tenue, colorazione ad acquarello.

In questa tavola, di chiara ispirazione maginiana e ricca di dettagli, l'aspetto più interessante risulta il particolare, inconsueto orientamento – caso veramente raro nella rappresentazione dei territori considerati – con il nord sul lato destro della tavola, anziché in alto. Decisione presumibilmente assunta dall'autore per poter riportare la rappresentazione del Cadore alla scala adottata per la tavola dei territori bellunesi, contenuta nel medesimo atlante. Ancorché alcuni decenni separino la produzione di questo documento dall'epoca in cui visse Tiziano, le condizioni e l'aspetto del territorio che gli diede i natali ben poco si discostano da quelle del tempo in cui la famiglia Vecellio si distingueva nell'organigramma politico della Magnifica Comunità di Cadore. Sempre gli stessi i segni importanti del territorio alpino: boschi estesi, corsi d'acqua per la fluitazione del legname, presidi militari a difesa dei confini della Dominante e, ancora in evidenza, quella posta di segazione del legname in *Ansogne*, di proprietà di Tiziano, che secondo la sua testimonianza costituiva più fonte di spese che di lauti guadagni commerciali.

Anche in questo caso l'antica carta geografica è fedele testimone del passato; nonostante lo studioso non riesca a trovare, in questi documenti blavian, rilevanti progressi scientifici rispetto ai lavori dei precedenti autori, va riconosciuto all'officina di Amsterdam – e in generale agli stampatori nordici – un grande impegno nell'esecuzione di prodotti di una notevole qualità grafica ed eleganza formale.

Bibliografia

G. Marinelli, *Saggio di cartografia della regione veneta*, "Monumenti Storici pubblicati dalla R. Deputazione Veneta di Storia Patria", vol. VI, serie IV, Miscellanea, vol. I, Venezia, 1881 (rist. anast. Sala Bolognese 1998), pp. 164-65, n. 781.

Willem Blaeu or Willem Janszoon Blaeu (Blauw, Blaeuw), also known as Guillaume Jansonius Caesii (Alkmaar, 1571 – Amsterdam, ca. 21 October 1638; father) and Joan Blaeu (Amsterdam, 1598/1599 – 1673; son)

Amsterdam, 1635 (printed starting from –)
copper engraving with coloration in watercolours
scale 5 miles
380 x 497 mm per line; folio: 495 x 614 mm

Orientation: unusual, west at the top.

Provenance: private collection (Italy).

Essential bibliography: Marinelli, 1881, pp. 164–165, no. 781; Almagià, 1922, p. 120, note 1; Bagrow, 1951, pp. 157; 333; Giallombardo, 1984, pp. 45–53; De Nard, 1985, pp. 51–52; Lago, Rossit, 1988, II, p. 38; Lago, 1989, p. 278; Di Palma, 1998, pp. 114–115; van der Krogt, 2006, p. 23 ff.; Genova, Miscellaneo, 2007, pp. 432–433, entry 134; for a more extensive bibliography, see Genova, Miscellaneo, 2010, pp. 265–263.

R. Almagià, *L'“Italia” di Giovanni Antonio Magini e la cartografia dell'Italia nei secoli XVI e XVII*, Comitato Geografico Nazionale Italiano, Pubblicazione n. 1, Napoli-Città di Castello-Firenze, MCMXXII (rist. anast. Arcoveggio 1996).

L. Bagrow, *Die Geschichte der Kartographie*, Berlin 1951.

A. Giallombardo, *L'arte tipografica olandese nel XVII secolo: famiglia Blaeu*, in *La cartografia europea tra il XVI e il XVIII secolo*, catalogo della mostra (Palermo, 15 novembre - 12 dicembre 1984), Palermo 1984.

L. Lago, C. Rossit, *Theatrum Fori Iulii. La Patria del Friuli ed i territori finitimi nella cartografia antica sino a tutto il secolo XVIII*, Trieste 1988, vol. II.

M. T. di Palma, *Vincenzo Coronelli e la produzione di Atlanti nel XVII secolo*, in *Vincenzo Coronelli e l'Imago mundi* (a cura di Donatino Domini, Marica Milanese), Ravenna 1998.

P. van der Krogt, *L'Atlas Maior di Joan Blaeu*, in *Joan Blaeu Atlas Maior. Italia*, Köln 2006.

A. Genova, S. Miscellaneo, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra di Belluno e Pieve di Cadore (15 settembre 2007 - 6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano 2007, pp. 432-33, scheda n. 134.

A. Genova, S. Miscellaneo, *Cadore, Tirolo, Europa dopo Massimiliano I: L'eredità geografica. Documenti cartografici (secc. XVI-XVII) sul theatrum postcambraico*, in *La battaglia di Cadore 2 marzo 1508. Atti della giornata di studi (26 settembre 2009)*, a cura di L. Puppi, Pieve di Cadore - Milano 2010, pp. 245-275.

Il Cadorino

The cartography entitled *Il Cadorino*, from the printing shop of the Blaeu family in Amsterdam, comes from the work *Theatrum Orbis Terrarum sive Atlas Novus*, first published in Amsterdam in two volumes (four editions: text in Latin, Dutch, German and French), starting in 1635: the exemplar on show stands out for its refined and light coloration using watercolours.

In this plate, clearly inspired by Magini and rich in detail, the most interesting aspect is the strange and unusual orientation – a really rare case in the rep-



resentation of the territories under consideration – with the North to the right of the plate, rather than at the top. This decision was presumably taken by the author to be able to bring the representation of Cadore to the scale used for the plate of the Belluno territories, contained in the same atlas.

Although a few decades lie between the production of this document and the time in which Titian lived, the conditions and appearance of his homeland differ very little from those at the time when the Vecellio family was distinguishing itself in the political life of the Magnifica Comunità di Cadore. The important features of the Alpine territory are the same: extensive forests, watercourses for the floating of timber; military outposts in defence of the borders of the Dominante and, still evident, the sawmill in *Ansogne*, owned by Titian, which, according to him, was more of a financial drain than a source of substantial income. In this case too the ancient map bears faithful witness to the past; although scholars cannot find in these documents of the Blaeu substantial scientific advances compared to the works of previous authors, the Amsterdam printing shop – and Nordic printers in general – display great effort in the execution of their works which had a notable graphic quality and formal elegance.

Bibliography

G. Marinelli, *Saggio di cartografia della regione veneta, Monumenti Storici pubblicati dalla R. Deputazione Veneta di Storia Patria*, vol. VI, series IV, Miscellanea, vol. I, Venice, 1881

(anastatic reprint Sala Bolognese 1998), pp. 164–165, no. 781.

R. Almagià, *L'“Italia” di Giovanni Antonio Magini e la cartografia dell'Italia nei secoli XVI e XVII*, Comitato Geografico Nazionale Italiano, Pubblicazione no. 1, Naples-Città di Castello-Florence, MCMXXXII (anastatic reprint Arcoveggio 1996).

L. Bagrow, *Die Geschichte der Kartographie*, Berlin 1951.

A. Giallombardo, “L'arte tipografica olandese nel XVII secolo: famiglia Blaeu,” in *La cartografia europea tra il XVI e il XVIII secolo*, exhibition catalogue (Palermo, 15 November – 12 December 1984), Palermo 1984.

L. Lago, C. Rossit, *Theatrum Fori Iulii. La Patria del Friuli ed i territori fimitimi nella cartografia antica sino a tutto il secolo XVIII*, Trieste 1988, vol. II.

M. T. di Palma, “Vincenzo Coronelli e la produzione di Atlanti nel XVII secolo,” in *Vincenzo Coronelli e l'Imago mundi* (edited by Donatino Domini, Marica Milanese), Ravenna 1998.

P. van der Krogt, *L'Atlas Maior di Joan Blaeu*, in *Joan Blaeu Atlas Maior. Italia*, Köln 2006.

A. Genova, S. Miscellaneo, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogue of the Belluno and Pieve di Cadore exhibition (15 September 2007 – 6 January 2008), edited by Lionello Puppi, Milano 2007, pp. 432-33, entry 134.

A. Genova, S. Miscellaneo, “Cadore, Tirolo, Europa dopo Massimiliano I: L'eredità geografica. Documenti cartografici (secc. XVI–XVII) sul theatrum postcambraico,” in *La battaglia di Cadore 2 marzo 1508. Atti della giornata di studi (26 settembre 2009)*, edited by L. Puppi, Pieve di Cadore - Milan 2010, pp. 245–275.



Appendice / Appendix

Tecnologia emozionale della funzione

VINCENZO U. LULY

Le premesse stilistiche della Staatliches Bauhaus, scuola di architettura, arte e design aperta a Weimar nel 1919 e successivamente a Dessau e Berlino, furono le basi dell'avanguardia artistica di inizio Novecento, futuro riferimento culturale fondamentale per il movimento innovativo dell'arte. Gropius, architetto, intellettuale metafisico, primo direttore della scuola, impose le direttive tecniche e culturali per l'arte del segno; Bruno Taut influenzò con il movimento De Stijl l'idea applicata all'espressione plastica dell'oggetto; Rietveld dichiarò il disegno industriale come opera d'arte totale.

Nel 1930, dopo aver disegnato Villa Savoye, Le Corbusier affermò nelle sue rare *lectio*, che ogni tratto della sua architettura razionale e del disegno industriale lo emozionava “al pari di una forte avventura” e che il principio accademico era quello del nesso tra forma e funzione.

L'architetto quindi deve essere comprensibilmente espressionista e possedere la capacità di mettersi in discussione, deve avere lo spirito colmo di dissonanze verticali, deve essere il creatore della sfera artistica piena di notturni arditi e indicibili nel linguaggio della funzione e nel plasmarla la forma. È per tutto ciò che deve esprimere in concreto l'essenza dell'utilità dell'oggetto creato, deve progettare per commuovere e sollecitare le più intime sensazioni del bello.

È seguendo questo riferimento culturale e scientifico come base del progetto della penna che affermiamo che *γράφισμο εργαλείο*, lo strumento di scrittura prende forma come oggetto-simbolo della mostra di Tiziano Vecellio a Praga. Egli, conosciuto nel mondo di lingua inglese come Titian, ha ispirato intere generazioni di artisti europei, ugualmente in maniera sublime nei ritratti e nei soggetti mitologici, con una resa espressiva, avanzata nel segno e nel colore, guidato da una tecnica personale senza precedenti nella storia della pittura europea. Un lungo elenco, retaggio della sua grandezza che spazia da Rembrandt a Velázquez, da Rubens a Van Dyck, sino a Manet, Renoir e Cézanne, ultimo ermetico impressionista, erede della stupefacente sperimentazione del colore e del tratto.

Forma e funzione

La serie “Genio Creativo” delle penne prodotte in edizione limitata dalla Montegrappa Spa, azienda leader mondiale di Bassano del Grappa, onora artisti leggendari come Antonio Stradivari, Giuseppe Verdi, Salva-

tor Dalí, Khalil Gibran, e include ora Tiziano tra coloro che rappresentano con il talento sublime nei loro campi la visione inventiva dell'arte.

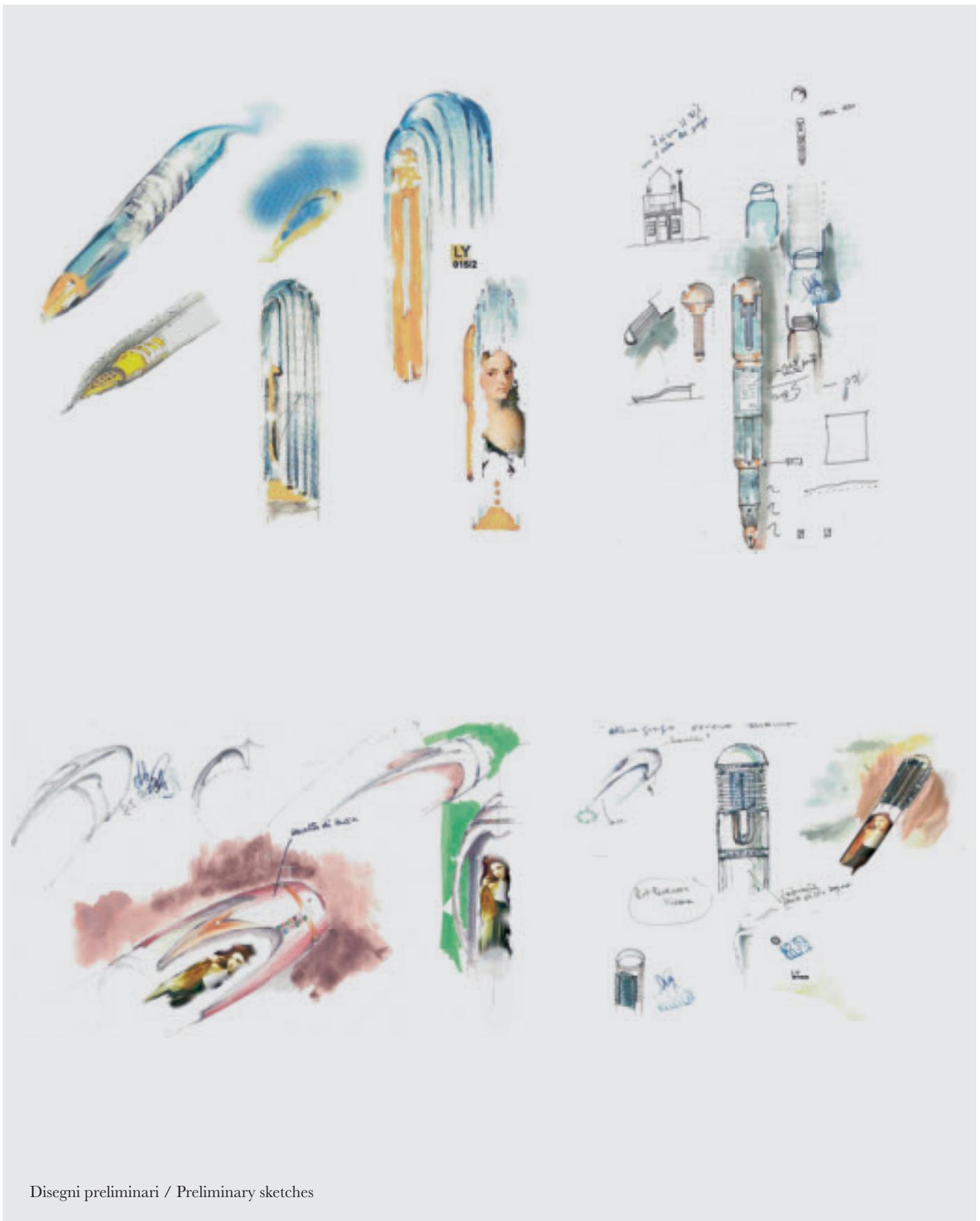
Il progetto della penna si concretizza nella scelta di individuare lo strumento di scrittura come medium di riferimento semantico della tecnica pittorica di Tiziano nel rapporto tra la comunicazione e la trasmissione del significato etico dell'espansione formale dell'arte. La serie coagula il rapporto di Tiziano con la sua terra di origine e la personale visione della sensibilità del colore e della luce che nella dimensione europea si innesta in una sperimentazione formale senza l'angoscia del dubbio.

L'oggetto possiede innovative soluzioni tecnologiche coperte da brevetto e una minuziosa ricerca stilistica (*ved. disegni preliminari*) supportata da un'avanzata tecnologia (*Low Relief Engraving, Hand-Etching*), con l'obiettivo di emozionare nella evocazione dell'epoca magica di Tiziano.

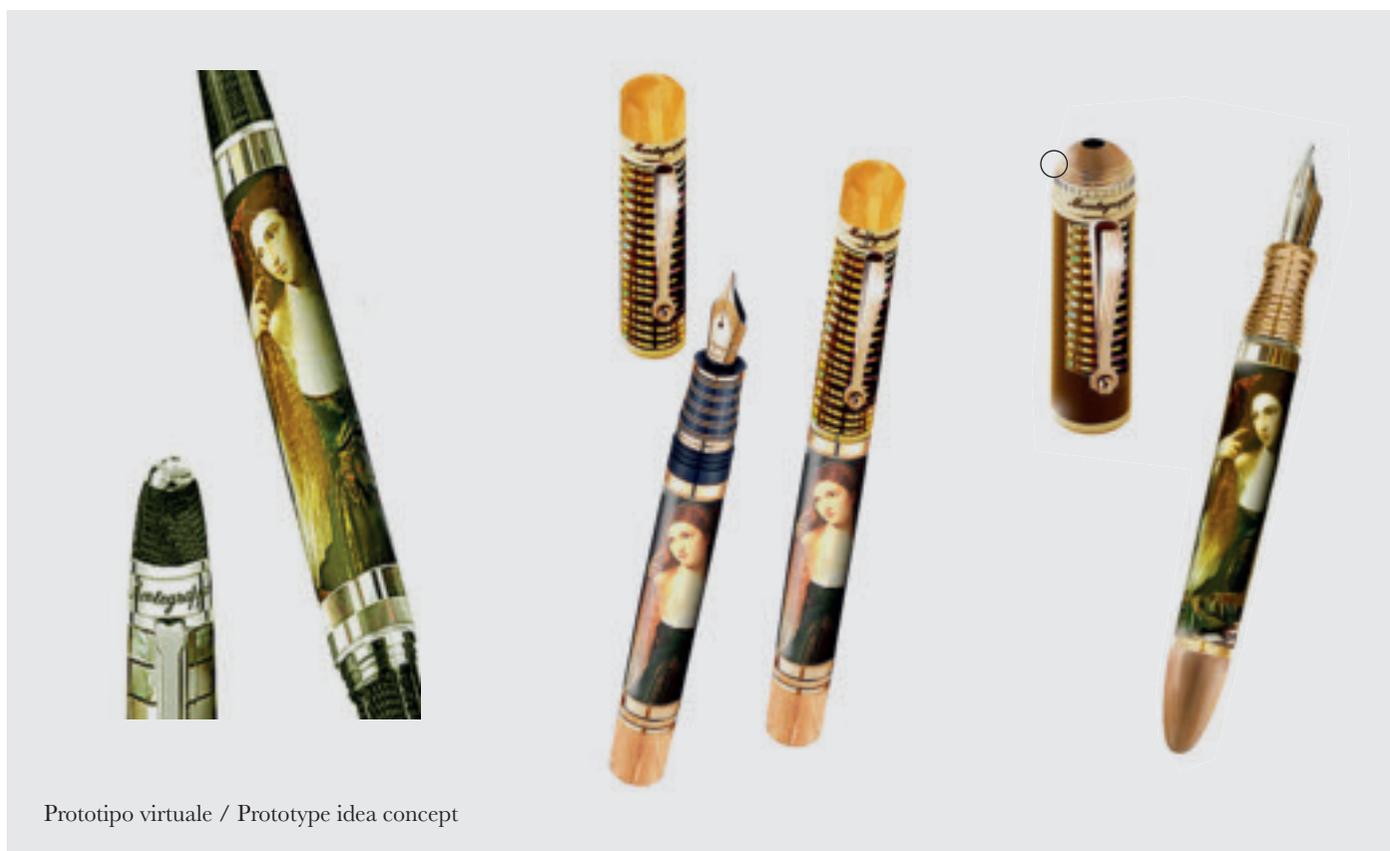
Il modello viene offerto nella versione stilografica e roller con la parte del cappuccio e del terminale del fusto in legno di faggio, scelta legata alla leggenda dell'albero di faggio cresciuto nei dintorni della casa di Tiziano. Tutti gli accessori della penna sono in vermeil di argento 925‰ e oro 18 kt, come il pennino (*gradazione E, B, M*) a filigrana su disegno Montegrappa. Il fusto in resina colorata in *rosso tiziano*, nella parte terminale portante il pennino è formato da fasce e 5 anelli con elementi alternanti ed è rivestito in vermeil e oro 18kt, così come la parte superiore, mentre la parte centrale reca il disegno delle versioni (8) della *Donna allo specchio*, così dipinte a mano nell'interpretazione artistica dalla miniaturista Lorena Straffi. Il cappuccio è decorato con la fedele riproduzione del sigillo di Tiziano usato dall'artista per timbrare i documenti. Una lente d'ingrandimento con il manico in faggio, decorato anch'esso all'estremità con il segno del sigillo, consente di apprezzare e leggere i dettagli della tela dipinta sul fusto della penna. Completa la presentazione della penna, la scatola in legno laccato colore *rosso tiziano* della resina con l'immagine di Tiziano dipinta a mano sul coperchio.

Andante maestoso

Peter Behrens quando fu incaricato dalla AEG di Berlino di progettare di tutto, oggetti, edifici, sogni e cultura, definì questa attività “die Reor-



Disegni preliminari / Preliminary sketches



Prototipo virtuale / Prototype idea concept

ganisation des sichtbaren” (la riorganizzazione del visibile). L’architetto impresso alla sua produzione una forza che fu definita: “Ethik in der rationalistischen Logik und Ästhetik” (etica nella logica razionalistica ed estetica), collocandosi nelle linee guida della scuola di arti applicate: la Bauhaus.

Sullivan, quando di seguito indicò il viottolo stretto, ideale e solitario, lungo il quale la forma segue la funzione – di ciò ne siamo motivatamente convinti – rese il testimone a Le Corbusier che incitava l’idea usando la matita, la mitica Staedtler Hb, come ariete e farfalla nel disegnare i sogni reali che trasferiti sul foglio non furono caduchi, ma sarebbero diventati oggetti e strutture razionaliste, completando il percorso della realizzazione infinita nelle possibili configurazioni spaziali.

L’opportunità raccolta dalla Montegrappa, azienda innovativa nella centenaria tradizione industriale, mecenate dell’arte e dei talenti sublimi, si è concretizzata nello spirito emozionale del *bello funzionale*, racchiudendo il segno della magica avanguardia dell’arte déco, impresso

nel disegno a filigrana della superficie del pennino. Il tratto permanentemente poetico del segno organico legato alla sostanza dell’oggetto – penna – elemento razionale in una struttura emozionale, è sostanza anch’essa, resa tale dalle interpretazioni miniaturizzate dalla Straffi e dal design pensato con l’obiettivo forma-funzione. Il riferimento, come l’arpeggio delle linee delle decorazioni in metallo dei portali antichi e moderni della National Farmers Bank di Owatonna di Sullivan, porta alla penna predisposta e supina nell’accettare il senso del bello nell’impianto spaziale audace di un’avanguardia formale di un dinamismo plastico teso sino all’estremo ultimo dettaglio, in una sensualità modernissima di linee e di suoni acuti di officina idealmente avvolta dall’impeto del Tannhäuser, resa concreta e reale dalla totale disponibilità dell’azienda Montegrappa, a forgiare un’opera d’arte materialmente espressiva nella spiritualità compressa dalla poesia del segno e del colore, come patrimonio segreto del cuore di Tiziano Vecellio.

Ma tutto ciò, adesso, diventa poesia del segno o architettura organica?

Emotional Technology of Function

VINCENZO U. LULY

The stylistic premises of the Staatliches Bauhaus, a school of architecture, art and design, which opened in Weimar in 1919 and later in Dessau and Berlin, had as its reference point the artistic avant-garde of the early 1900s, a future cultural source that was fundamental for the innovative art movement. Gropius, architect, metaphysical intellectual and the first dean of the school, laid down the technical and cultural directives for the art of the sign; Bruno Taut had an influence with the De Stijl movement, the idea applied to the plastic expression of the object; Rietveld declared industrial design a total work of art.

In 1930, having designed Villa Savoy, Le Corbusier affirmed in his rare *lectio* that every aspect of its rational architecture and industrial design excited him as though it were “a wonderful adventure” and that the academic principle was that of the connection between form and function.

The architect, therefore, has to be intelligibly expressionist and possess the capacity to argue their case, to have a spirit full of vertical dissonances, to be the creator of an artistic sphere full of bold and unspeakable nocturnes in the language of function and in the shaping of form. It is because of all this that the architect has to express concretely the essence of the utility of the created object, and to plan to excite and encourage the most intimate sensations of the beautiful.

It is, following this cultural and scientific reference point at the basis of the project of the pen, that we affirm that – *γράφιμο εργαλείο* – this writing instrument takes the form of the object-symbol of the Titian exhibition in Prague. Titian has inspired entire generations of European artists, with the sublime manner of his portraits as much as his mythological subjects, with an expressive power, advanced in the sign and colour, guided by a personal technique that is unprecedented in the history of European painting. A long list, the heritage of his grandeur that runs from Rembrandt to Velasquez, from Rubens to Van Dyck, up to Manet, Renoir and Cézanne, the ultimate hermetic impressionist, the heir to his astonishing experimentation in colour and brushstrokes.

Form and function

The “Genio Creativo” series of pens produced in special limited editions by Montegrappa Spa, the world leader in the field based in Bassano del Grappa, honours legendary artists such as Antonio Stradivari, Giuseppe Verdi, Salvador Dalí and Khalil Gibran, and

now includes Titian among those who represent the inventive vision of art with sublime talent in various fields.

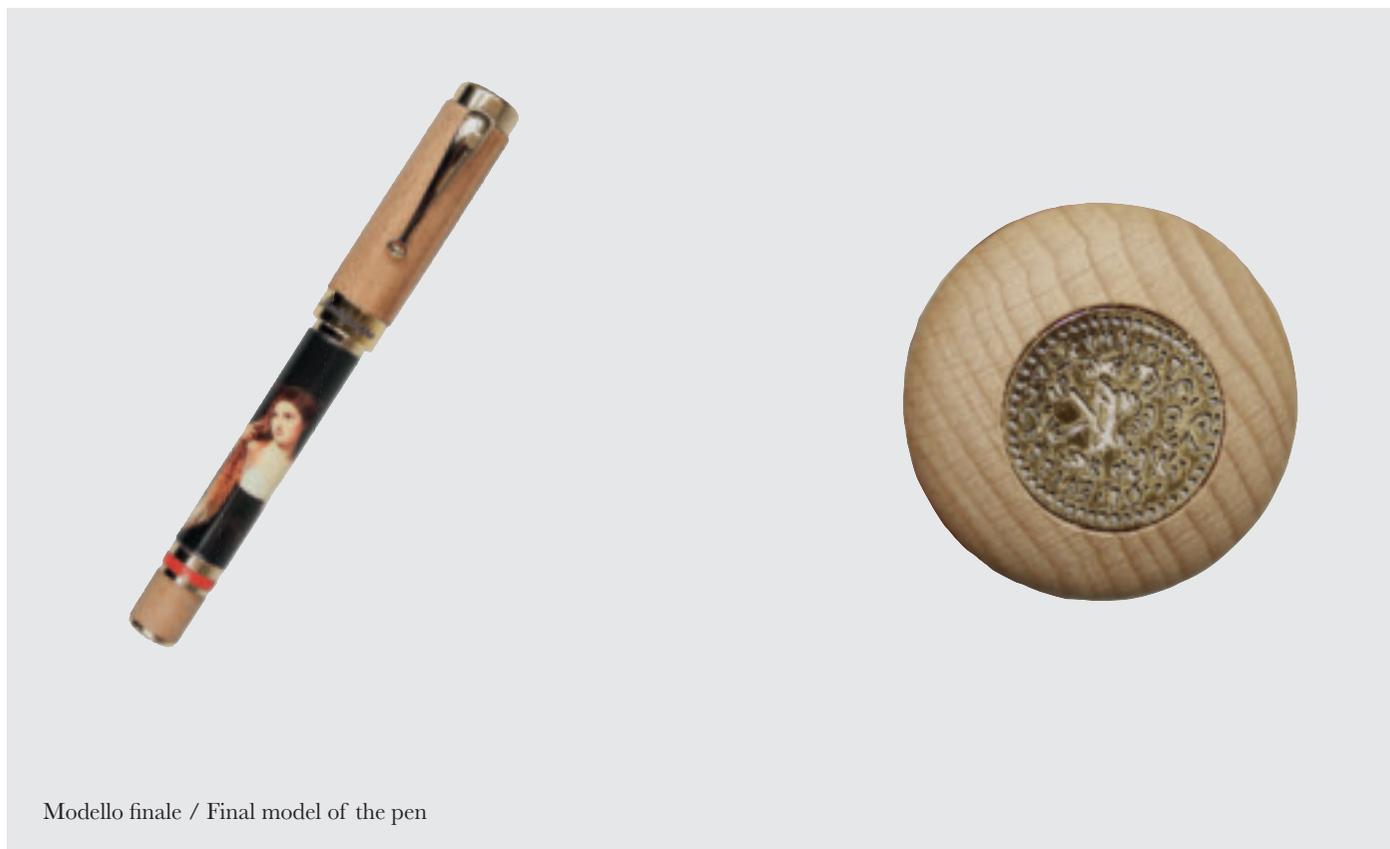
The pen project takes shape in the choice of identifying the writing instrument as the medium of semantic reference for Titian’s pictorial technique in the relationship between the communication and transmission of the ethical meaning of the formal expansion of art. The series brings together Titian’s relationship with the land of his origin and his personal vision of the sensitivity of colour and light which, in the European dimension, is grafted on to a formal experimentation without the anguish of doubt.

The object possesses innovative patented technological solutions and is the result of highly detailed stylistic research (*cf. the preliminary drawings*) supported by advanced technology (*low-relief engraving, hand etching*), with the aim of providing a thrilling evocation of the magical time of Titian.

The model is offered as a fountain pen and ballpoint with the cap and top in beech wood, a choice linked to the legend of the beech tree that grew in the surroundings of Titian’s family. All the accessories of the pen come in 925‰ silver-gilt and 18-carat gold, such as the filigree nib (*gradation E, B, M*) following a Montegrappa design. The resin barrel, at the nib end, is formed by bands and five alternating rings, in *Titian red* and silver-gilt and 18-carat gold, as is the upper part, while the central part bears the artistic interpretation of the versions (8) of *Woman with a Mirror*, hand-painted by the miniaturist Lorena Straffi. The cap is decorated with a faithful reproduction of Titian’s seal, used by the artist for stamping documents. A magnifying glass with a beech handle, decorated at the end, allows the appreciation and enjoyment of the details of the painting on the barrel of the pen; the box in lacquered wood in *Titian red* resin with a hand-painted image of the artist on the lid completes the presentation of the pen.

Slow, with majesty

When Peter Behrens was entrusted by AEG of Berlin to design everything, objects, buildings, dreams and culture, he defined this activity as “die Reorganisation des sichtbaren” (the reorganisation of



Modello finale / Final model of the pen

the visible). The architect brought to his production a strength that was defined as: “Ethik in der rationalistischen Logik und Ästhetik” (ethics in the rationalistic and aesthetic logic), thus following the guidelines of the school of applied arts: Bauhaus.

When Sullivan later indicated the narrow, informal and solitary path along which form follows function – and about which we are justifiably convinced – he called on Le Corbusier for testimony and he illustrated the idea using a pencil, the mythical Staedtler Hb, as a ram and a butterfly in drawing the real dreams which transferred on to paper were not fleeting, but would become rationalist objects and structures, completing the journey of infinite realisation in possible spatial configurations.

The opportunity seized by Montegrappa, an innovative company with centuries of industrial tradition, patrons of art and sublime talents, becomes concrete in the emotional spirit of *functional beauty*, enclosing the sign of the magical avant-garde of Art Deco, imprinted in the filigree

design on the surface of the nib. The permanently poetic stroke of the organic sign linked to the substance of the object, a pen, a rational element with an emotional structure, is an object as well, rendered such by the miniaturised interpretations of Straffi and the design conceived with an objective that is formal and functional. The reference, like the arpeggio of the lines of the decorations in metal of the ancient and modern portals of the National Farmers’ Bank of Owatonna by Sullivan, leads to the pen, ready and supine to accept the meaning of the beautiful, the audacious spatial formulation of a formal avant-garde in a plastic dynamism all the way to the extreme final detail, made concrete and real by the total willingness of Montegrappa to forge a materially expressive artwork in an expressive spirituality for the poetry of the sign and colour, the secret patrimony of Titian’s heart.

But all this, now, does it become poetry of the sign or organic architecture?

In copertina / Cover
Tiziano Vecellio, *Pandora* (tav. / pl. 26)



Silvana Editoriale

Direzione editoriale / Direction
Dario Cimorelli

Art Director
Giacomo Merli

Coordinamento editoriale / Editorial Coordinator
Sergio Di Stefano

Redazione / Copy Editor
Paola Rossi

Traduzioni / Translation
Contextus S.r.l., Pavia (Simone Buttazzi, Vittoria Farallo,
Martin Maguire, Daniela Innocenti)

Impaginazione / Layout
Daniela Meda

Coordinamento di produzione / Production Coordinator
Antonio Micelli

Segreteria di redazione / Editorial Assistant
Ondina Granato

Ufficio iconografico / Photo Editor
Alessandra Olivari, Silvia Sala

Ufficio stampa / Press Office
Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

Diritti di riproduzione e traduzione
riservati per tutti i paesi
All reproduction and translation rights
reserved for all countries
© 2016 Silvana Editoriale S.p.A.,
Cinisello Balsamo, Milano

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice
civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale,
di questo volume in qualsiasi forma, originale
o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa,
elettronico, digitale, meccanico per mezzo
di fotocopie, microfilm, film o altro, senza
il permesso scritto dell'editore.
Under copyright and civil law this volume
cannot be reproduced, wholly or in part,
in any form, original or derived, or by any means:
print, electronic, digital, mechanical, including
photocopy, microfilm, film or any other medium,
without permission in writing from the publisher.

Silvana Editoriale S.p.A.
via dei Lavoratori, 78
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 453 951 01
fax 02 453 951 51
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite in Italia /
Reproductions, printing and binding in Italy
Stampato da / Printed by Grafiche Antiga,
Crocetta del Montello, Treviso (TV)
Finito di stampare nel mese di luglio 2016 /
Printed July 2016