



Ferdinando Corberi
Enrico Maria Dal Pozzolo

Un Tiziano ritrovato

Un Tiziano ritrovato

Ferdinando Corberi
Enrico Maria Dal Pozzolo

Un Tiziano ritrovato

CARLO ORSI
sculture e dipinti antichi



Ringraziamenti:

Irina Artemieva
Jonathan Bober
Laetitia Chardon
Elisa Bonaiuti
Miguel Falomir Faus
Cristina Farnetti
Peter Humfrey
Isabella Manning
Tommaso Mattei
don Mirco Miotto
Simona Pasquinucci
Loredana Pavanello
Marina Perković
Giorgio Reolon
Sandra Romito
Francis Russell
Eike Schmidt

Indice

Scheda dell'opera
p. 8

La vicenda collezionistica
Ferdinando Corberi
p. 10

Un Tiziano ritrovato
Enrico Maria Dal Pozzolo

Tappe di un recupero
p. 20

Una doppia esecuzione
p. 33

Quale cronologia
p. 43

Appendice
Ferdinando Corberi
p. 54

Tiziano Vecellio

(Pieve di Cadore 1488/90 – Venezia 1576)

con un intervento di Girolamo Dente

(notizie dal 1525 – ante 1572)

Madonna con il Bambino e la Maddalena

Olio su tela, 104 x 92,5 cm

Provenienza:

Collezione privata, Milano;
Collezione Sebright, Beechwood Park,
XIX secolo;
Sir Giles Edward Sebright (1896–1954),
13th Baronet;
Vendita Sir Giles Sebright, Christie's
Londra, 2 luglio 1937, lotto 136;
collezione privata, Londra, 1948 (F. Zeri,
comunicazione scritta del 18 gennaio
1991);
Mario Modestini, Roma (F. Zeri, fototeca
Zeri, Bologna, indica come data il 1947,
ma nella comunicazione del 18 gennaio
1991 parla di un momento successivo al
1948 quando era in collezione privata a
Londra);
Spedito a New York da Louis Levy, 10
novembre 1948 (fototeca Berenson, villa
I Tatti, Firenze);
presso Frederick Mont e Mario
Modestini, New York, 1967 (F. Zeri,
fototeca Zeri);
collezione privata, New York, 1980 e 1982
(F. Zeri, fototeca Zeri, Bologna).

Bibliografia:

W. Suida, *Miscellanea tizianesca*, in «Arte
Veneta», VI, 1952, pp. 28-30, riprodotto
p. 29 fig. 3 (autografo);
R. Pallucchini, *Tiziano*. Lezioni tenute
alla Facoltà di Lettere dell'Università
di Bologna durante l'anno 1952-53,
Bologna 1953, pp. 48-49 (autografo);
F. Valcanover, *Tutta la pittura di Tiziano*,
Milano 1960, vol. I, p. 103 (fra le opere
«Attribuite»);
T.D. Fomiciova, *I dipinti di Tiziano nelle
raccolte dell'Ermitage*, in «Arte Veneta»,
XXI, 1967, p. 63;
R. Pallucchini, *Tiziano*, Firenze 1969, vol. I,
p. 128, vol. II, tavv. 359 e 360 (autografo);
F. Valcanover (a cura di), *L'opera
completa di Tiziano*, presentazione di C.
Cagli, I *Classici dell'arte*, Milano 1969, p.
112, cat. n. 215, II ed. 1978, p. 112 n. 215;
H. E. Wethey, *The Paintings of Titian. I.
The Religious Paintings*, London, 1969, p.
111, cat. n. 68.3;
G. Incerpi, in G. Agostini, E. Allegri, A.
Cecchi, G. Chiarini, L. Fiorentini, G.
Incerpi, M. Manfrini, F.P. Squellati, M.
Zecchini (a cura di), *Tiziano nelle Gallerie
fiorentine*, catalogo della mostra di
Firenze, 1978-1979, Firenze 1978, pp. 185,
186 nota 37;
T. Pignatti, *Tiziano. Tutti i dipinti*, vol. I,
Milano 1981, p. 80, n. 218;
T.D. Fomiciova, *The Hermitage.
Catalogue of Western European
painting, Venetian painting: fourteenth
to eighteenth centuries*, Firenze 1992, p.
336;
M. Dazzi, E. Merkel (a cura di), *Catalogo
della Pinacoteca della Fondazione
scientifica Querini Stampalia*, Vicenza
1993, p. 42;
M. Utili, in *La collezione Farnese. I
dipinti lombardi, liguri, veneti, toscani,*

*umbri, romani, fiamminghi. Altre scuole.
Fasti farnesiani*, Napoli 1995, p. 70:
(«verosimilmente di bottega»);
V. Tátrai, *Una novità tizianesca in
Ungheria*, in «Arte cristiana», 94, 2006,
832, pp. 34, 37 («autografa, tra Budapest
ed Ermitage»);
V. Tátrai, in L. Puppi (a cura di), *Tiziano.
L'ultimo atto*, catalogo della mostra di
Belluno, 2007 – 2008, Milano 2007, p.
390 («ascritto a Tiziano»);
G. Tagliaferro, *La pala di Serravalle e la
congiuntura degli anni '40*, in «Venezia
Cinquecento», XVIII, 2008 (2009), p. 51;
G. Tagliaferro, *Assistenti al lavoro: la
produzione fra terzo e quinto decennio*,
in B. Aikema, M. Mancini, A.J. Martin,
G. Tagliaferro, *Le botteghe di Tiziano*,
Firenze 2009, p. 128;
F. De Luca, in A. Natali (a cura di), *Il pane
degli angeli – Offering of the Angels.
Paintings and Tapestries from the Uffizi
Gallery*, catalogo della mostra, 2011
–2013, Firenze 2011, p. 148;
I. Artemieva, *La Madonna Barbarigo
di Tiziano*, in I. Artemieva, D. Ton (a
cura di), *Tiziano. La Madonna Barbarigo
dell'Ermitage: Storia, fortuna, restauro*,
catalogo della mostra, Belluno, 2017,
Verona 2017, p. 13, riprodotto fig. 1 p. 21;
D. Ton, *Per la fortuna di un modello
tizianesco*, in I. Artemieva, D. Ton (a
cura di), *Tiziano. La Madonna Barbarigo
dell'Ermitage: Storia, fortuna, restauro*,
catalogo della mostra di Belluno, 2017,
Verona 2017, p. 20, fig. 1 «Tiziano e aiuti
(?)»;
I. Artemieva, *Titian's Barbarigo Madonna:
the original and its variants*, in P. Humfrey
(a cura di), *Titian. Themes and Variations*,
Firenze 2023, pp. 157, 159, p. 161 nota 23.



Il dipinto è documentato per la prima volta nell'asta di Christie's del 2 luglio 1937¹. Al lotto 136 viene elencato come «Titian, The Virgin and Child, with a female Saint, 40 in. by 35 in.», venduto per 105 ghinee. Possiamo identificare con certezza il dipinto tramite l'iscrizione stampigliata sul telaio «794 GM» che segnala l'ingresso a Christie's in quel frangente.

Nel catalogo di vendita il dipinto veniva indicato come di proprietà di Sir Giles Sebright, ovvero Sir Giles Edward Sebright (1896–1954), 13th Baronet Sebright. Purtroppo però non si conosce molto della collezione. Ne parla Waagen² nel 1857, che aveva visitato la residenza di famiglia a Beechwood Park, Hertfordshire. Nell'elenco stilato, tuttavia, non figura il dipinto.

Per quanto Waagen non ne dia traccia, sappiamo che il dipinto era a Beechwood Park già dal XIX secolo perché è presente in un elenco manoscritto la cui trasposizione dattiloscritta è conservata alla biblioteca della National Gallery di Londra³. Viene indicato come presente nella Great Hall, e descritto come «Titian, Virgin & Child &c., From [spazio] Palace Milan».

Sfortunatamente è omesso, non si sa se per mancanza nell'originale o perché non decifrato da chi ha trasposto il manoscritto, il nome del palazzo milanese da cui proveniva l'opera. Lo spazio bianco lasciato nel dattilografo, tuttavia, lascia intuire che il nome sia stato presente nel manoscritto. La attuale collocazione del documento originale, purtroppo, non è nota. Non sappiamo neanche quale membro della famiglia acquistò il dipinto. Ingamells⁴ segnala come Sir Thomas Saunders Sebright, 5th Bt.

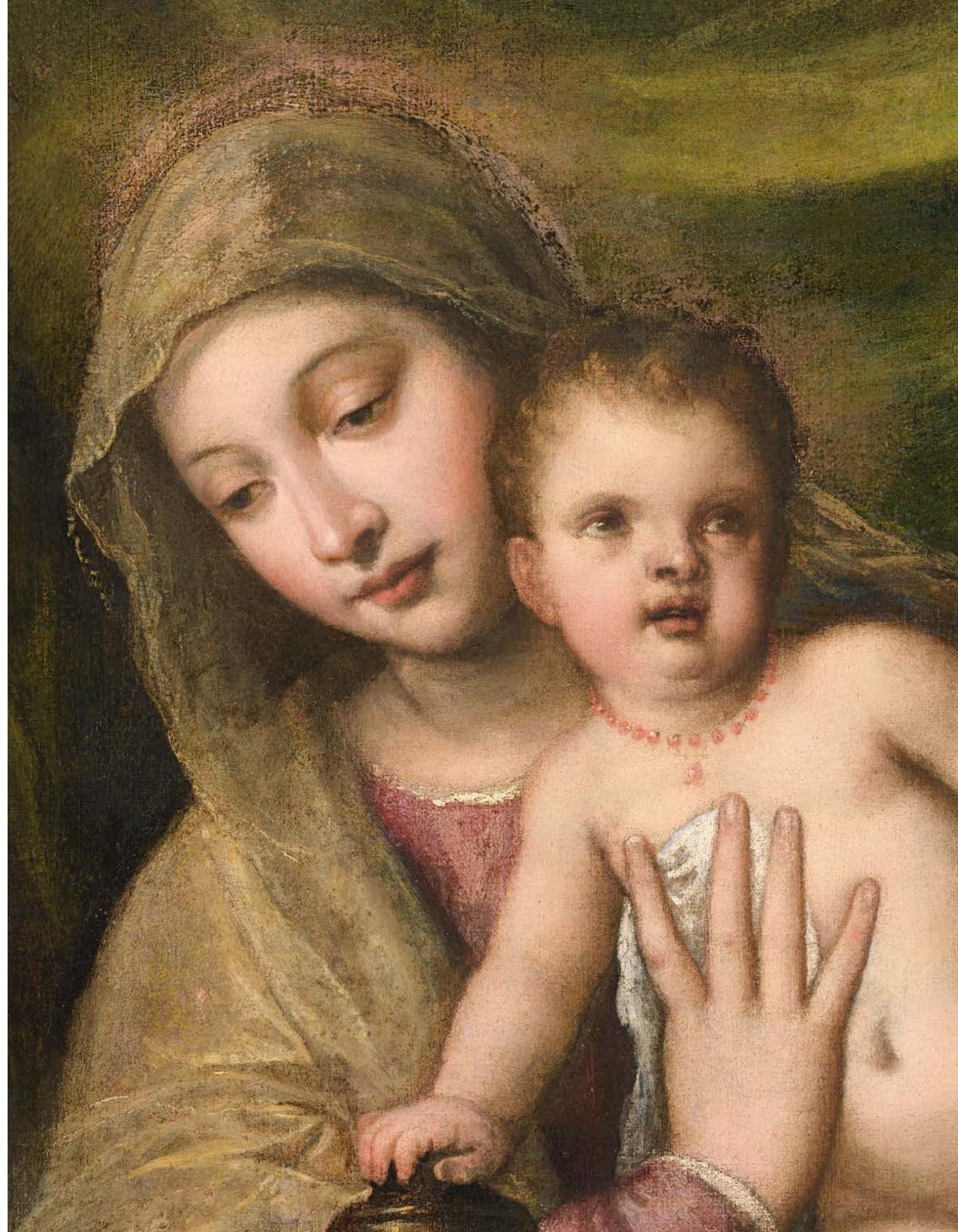




Fig. 1: Verso della tela, con particolare della sigla di Christie's stampigliata in occasione dell'asta dell'asta del 1937 e timbro dell'Ufficio esportazione di Roma, apposto quando il dipinto è stato riesportato dopo essere stato a Roma presso Mario Modestini per restauro

(1723–1761), sia stato in Italia nel 1746, ed è possibile che sia stato lui ad acquistare il quadro in quell'occasione.

Per quanto la collezione Sebright non fosse vasta, ne faceva parte l'importante ritratto di Rosso Fiorentino ora alla National Gallery di Washington (inv. 1961.9.59), che era presente nella stessa vendita Christie's del 1937 come lotto 128. Sia ai tempi di Waagen che nel 1937 era reputato opera di Andrea del Sarto. A Beechwood Park era anche il celebre ritratto di monsignor Agucchi a lungo dibattuto tra Annibale Carracci e Domenichino, ora al museo di York, in Inghilterra (inv. YORAG: 787), che nella vendita Christie's compariva come lotto 91.

Sappiamo che la famiglia Sebright subì una crisi finanziaria in concomitanza con la prima guerra mondiale e fu costretta a vendere Beechwood Park insieme al suo contenuto. Nel catalogo Christie's del 1937, infatti, viene riportato: «The Property of Sir Giles Sebright, Bart. (Sold with the permission of the Court)». Al tempo dell'asta del 1937, quindi, sia la proprietà che la collezione d'arte erano stati requisiti e venduti forzatamente. In seguito Beechwood Park divenne una scuola, come tutt'ora è.

Per conoscere quanto è accaduto in seguito, è necessario rifarsi a quanto riporta Federico Zeri. Abbiamo infatti sia una scheda dedicata all'opera nella fototeca⁵ che una lettera dello studioso datata 18 gennaio 1991⁶ e indirizzata all'allora proprietario dell'opera (l'intera trascrizione della lettera è riportata alle pp. 32-33).

In un passo della missiva lo storico dell'arte scrive: «Conosco questo dipinto da più di 40 anni, sin da quando, nel 1948, si trovava in una collezione privata di Londra: lo giudicai subito un originale di Tiziano Vecellio. In seguito, ebbi ad esaminarlo a Roma, quando venne sottoposto ad un rifodero della tela e ad una accurata pulitura delle vecchie vernici ad opera del noto restauratore Mario Modestini».

Secondo quanto afferma Zeri, quindi, nel 1948 il dipinto si trovava anco-



Fig. 2: Beechwood Park, litografia, tratta da J.P. Neale, *Views of the seats, Mansions, Castles, etc. of Noblemen and Gentlemen in England, Wales, Scotland and Ireland*, 1818

ra in collezione privata a Londra e, successivamente, fu portato a Roma dove lo studioso ebbe modo di osservarlo direttamente nello studio del famoso restauratore Mario Modestini (1907-2006).

Tuttavia, confrontando la scheda conservata nella fototeca di Bologna, si segnala come l'opera sia passata da Modestini nel 1947. La discrepanza delle date può giustificarsi con il lungo periodo intercorso tra il 1948 e la testimonianza del 1991. Nella lettera del 1991, tuttavia, è affermato in modo chiaro come l'opera fu portata a Roma «successivamente» a quando Zeri la vide in collezione privata a Londra, per cui possiamo escludere che fosse stata a Roma nel 1947 e di nuovo a Londra nel 1948.

A questo punto viene in nostro aiuto la fototeca Berenson. Nell'archivio della villa I Tatti, infatti, troviamo una scheda dedicata all'opera⁷. Nella provenienza viene elencato «Louis Levy, November 1948». La fonte di questa affermazione può essere identificata grazie al retro di una fotografia⁸, in cui è stato annotato da Berenson: «Sent [?] by Louis Levy/ Nov. 10. 1948».

Molto probabilmente, quindi, Louis Levy non ne era il proprietario, ma si occupò della spedizione nel 1948.



Fig. 3: Louis Levy, fotografia tratta da Louis S. Levy, *Yesterdays*, New York 1954

Louis Levy può essere identificato con Louis Samter Levy (Forkland, AL 1877 – New York 1952). Avvocato dei Duveen, ne prese la difesa nella famosa causa intentata dai coniugi Hahn. Harry e Andrée Hahn di Kansas City sostenevano di avere la versione originale della *Belle Ferronnière* di Leonardo conservata al Louvre e come tale erano in procinto di venderla al museo di Kansas City per la cifra di \$ 250.000. La notizia arrivò all'orecchio di Joseph Duveen che, senza vedere il quadro, rilasciò un'intervista al «New York World» sostenendo che non fosse altro che una copia del quadro di Leonardo, mandando in questo modo a monte la trattativa che gli Hahn avevano già portato avanti con il museo. Gli Hahn chiesero a Duveen un rimborso di \$ 500.000. Il processo durò a lungo ed ebbe molta eco negli

anni Trenta. Alla fine, dopo otto anni, si concluse con una transazione per la cifra di \$ 60.000. Il dipinto degli Hahn non trovò più un acquirente e rimase nell'ombra fino al 28 gennaio 2010, quando fu venduto all'asta da Sotheby's a New York, lotto 181, per la cifra di \$ 1.538.500 come opera di un seguace di Leonardo⁹.

Il processo Hahn, inoltre, portò alla luce il fatto che Berenson, che testimoniò in tribunale in favore dei Duveen, era socio dei famosi antiquari, percependo il 25% del ricavato dei dipinti che grazie alle sue attribuzioni venivano venduti a importanti collezionisti o musei americani.

Non stupisce quindi che sul verso della fotografia dell'archivio Berenson venga indicato l'avvocato dei Duveen, tanto più che sul retro di un'altra fotografia che riproduce la stessa opera, viene indicato «for sale»¹⁰.

Torniamo a questo punto a quanto riporta Federico Zeri il quale, nella scheda della sua fototeca, afferma che nel 1967 il quadro era presso «M. Modestini/ F. Mont, New York (NY)».

S'era già menzionato Mario Modestini quando, secondo quanto riferito da Zeri, il dipinto era stato a Roma per essere restaurato. Mario Mode-



Fig. 4: Mario Modestini nel suo studio di Huckleberry Hill negli anni Cinquanta

stini, nel frattempo, si era trasferito nel 1949 da Roma negli Stati Uniti, dove aveva iniziato a lavorare per la Kress Foundation¹¹. Qui aveva avuto modo di collaborare con Wilhelm Suida, il quale dal 1947 era Curator of Research della fondazione. Non desta stupore quindi che sia stato proprio Suida il primo studioso a pubblicare il dipinto nel 1952, a pochi anni di distanza dal momento in cui il quadro era transitato dallo studio del restauratore. Non è escluso che Modestini ne fosse il proprietario insieme a Mont, tanto più che il restauratore aveva una collezione personale e svolgeva anche l'attività di mercante.

Il nome che viene accostato nella scheda della Fondazione Zeri è quello di «F. Mont». Frederick Mont (1894 – 1994), già proprietario della Galerie Sanct Lucas di Vienna con il suo nome originale Adolf Fritz Mondschlein, emigrò negli Stati Uniti negli anni Trenta¹² e vendette dipinti ai più importanti musei americani, tra cui molti alla Kress Foundation. Fu scelto inoltre come unico rappresentante dal principe di Liechtenstein per la vendita dei capolavori della sua collezione. È quindi probabile che il quadro passò una seconda volta dallo studio di Mario Modestini a New York quando ne era in possesso Frederick Mont. Questa volta, tuttavia, non approdò in un museo ma in una collezione privata di New York, perché è lì che viene segnalato da Zeri nel 1980 e nel 1982. Purtroppo non è stato possibile individuare a quale collezione facesse parte.

Note

¹ Desidero ringraziare Sandra Romito e Isabella Manning di Christie's per aver fornito la scansione del catalogo con il prezzo di aggiudicazione.

² G.F. Waagen, *Treasures of art in Great Britain: being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated mss., etc.*, vol. IV, London 1857, pp. 325-330.

³ Anonimo, *Beechwood: pictures*, Londra, National Gallery Library, (P) NC 340 SEBRIGHT =2 18--?. Come ha segnalato Gabriele Finaldi (G. Finaldi, in G. Finaldi, M. Kitson, *Discovering the Italian Baroque. The Denis Mahon Collection*, catalogo della mostra di Londra, 1997, Londra 1997, p. 144), il manoscritto può essere datato a un momento successivo al 1853 perché comprende un dipinto di Philippe de Champaigne indicato come proveniente dalla galleria di Luigi Filippo d'Orléans, che fu venduta a Londra nel 1853. Non dovrebbe quindi essere corretto l'autore indicato nella segnatura della National Gallery, ovvero Sebright, John Saunders, Sir, 1767-1846, in quanto morto prima del 1853.

⁴ J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven, Londra, 1997, p. 845.

⁵ Bologna, Fondazione Zeri, fototeca, Scheda opera 44317, consultabile all'indirizzo: <https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/44317/Vecelio%20Tiziano%2C%20Madonna%20con%20Bambino%20e%20santa%20Maria%20Maddalena>.

⁶ Archivio del precedente proprietario.

⁷ https://images.hollis.harvard.edu/primo-explore/fulldisplay?docid=HVD_VIAolwork627206&context=L&vid=H-

VD_IMAGES&search_scope=default_scope&tab=default_tab&lang=en_US

⁸ Verso della fotografia 108791_1

⁹ Per la narrazione completa della vicenda si veda: J. Brewer, *Ritratto di Dama. Il dipinto conteso di Leonardo*, Milano 2009, si veda inoltre: M. Secret, *Duveen: A Life in Art*, New York 2004, pp. 224-243. ed. italiana: *Duveen. L'arte di vendere l'arte*, Torino 2007, pp. 215-233.

¹⁰ Verso della fotografia 108793_1

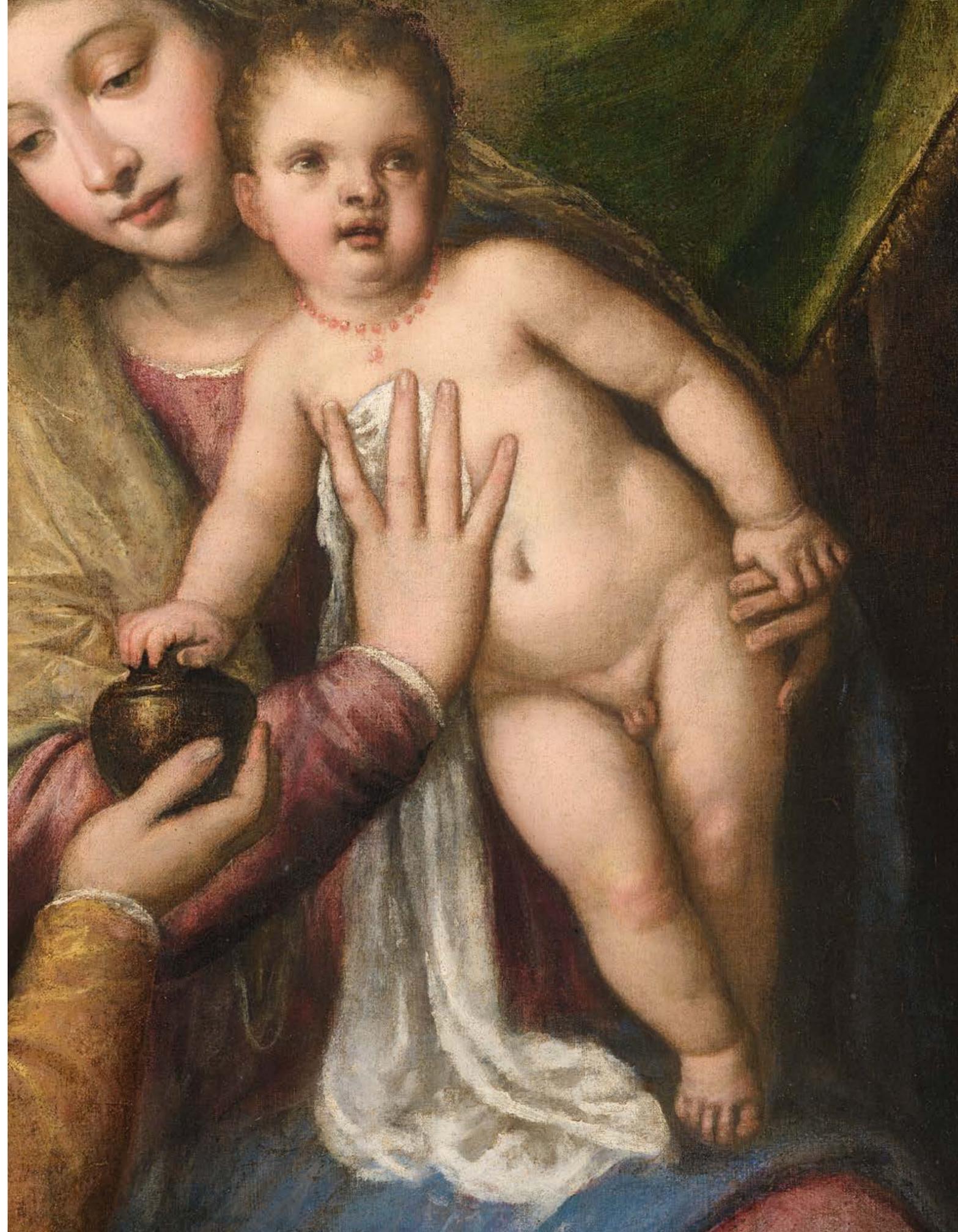
¹¹ Per una biografia su Mario Modestini si veda: D. Dwyer Modestini, *Masterpieces, based on a manuscript by Mario Modestini*, Fiesole [2018], ed. italiana: D. Dwyer Modestini, *Capolavori. Basato su un manoscritto di Mario Modestini*, Fiesole [2018].

¹² K. Akinsha, A. Walsh, N.H. Yeide, *The AAM Guide to Provenance Research*, Washington DC. 2001.



Tappe di un recupero

Il dipinto fu reso noto da Wilhelm Suida nel 1952, in un articolo su «Arte Veneta» che prendeva spunto dalla mostra sui pittori della famiglia Vecellio organizzata l'anno precedente a Belluno da Francesco Valcanover¹. Era la prima di una serie di *Miscellanee tizianesche* che egli avrebbe pubblicato sulla rivista diretta da Rodolfo Pallucchini². Nella seconda delle sei sezioni in cui nel 1952 lo studioso illustrava materiali inediti sul maestro e il suo atelier, si soffermava anche sulla presente tela, all'epoca conservata in una collezione privata di New York (fig. 1). A suo parere essa costituiva il pezzo più antico rispetto ad altri assai simili più volte replicati dal maestro nella seconda parte della sua carriera. Sarebbe stato realizzato «nella quarta decade del XVI secolo, e più precisamente al tempo della “Presentazione della Vergine” che si trova all'Accademia di Venezia (1534-1538)», laddove nella piccola Maria ritrovava «l'atteggiamento della Maddalena». Egli peraltro riscontrava un'esecuzione procrastinata: «come spesso accadeva, Tiziano non rifinì questo dipinto immediatamente. Alcune parti del drappeggio, come la veste rossa e il mantello azzurro della Vergine, lo scialle bianco del Bambino, la tenda verde, mostrano chiaramente un trattamento e un colore antecedenti al trattamento e al colore dello scialle che copre la testa e la spalla destra della Vergine e della maggior parte del vestito della Maddalena. L'aureola pallida e sottile è anche caratteristica di un periodo più avanzato dell'attività di Tiziano. Questo dipinto è tuttavia la prima versione – per quanto tardi sia stato compiuto – di una composizione che occupò la fantasia di Tiziano per varie decine di anni»³.



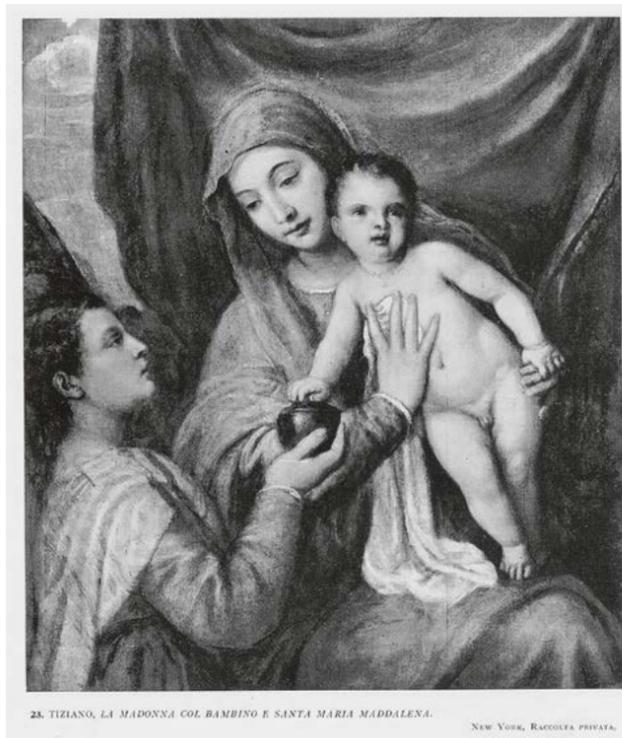


Fig. 1. Il dipinto riprodotto su «Arte Veneta» (VI, 1952)

Fig. 2 (pagina a fronte): Tiziano, *Madonna col Bambino e santa Maria Maddalena*, San Pietroburgo, Ermitage

Senza soffermarsi sulle molte «variazioni e imitazioni eseguite da discepoli [...] che non portano nessuna luce alla chiarificazione del nostro problema», Suida dichiarava sostanzialmente autografe altre quattro redazioni su cui è necessario fornire qualche informazione prima di iniziare l'analisi del presente esemplare. Su una «versione alquanto più piccola, nella quale santa Caterina offre della frutta, come nel dipinto degli Uffizi» (fig. 4), conservata in una collezione privata statunitense, davvero non saprei che dire, perché lo studioso non forniva ulteriori informazioni e perché non ne conosco neppure una riproduzione fotografica⁴. Dalla descrizione fornita potrebbe trattarsi dell'esemplare n. B10 (v. Appendice), andato in

asta negli Stati Uniti nel 2023, ovvero una derivazione che riprende pedissequamente la composizione degli Uffizi ma di dimensioni minori (68,5 x 56 cm). La descrizione di Suida è tuttavia talmente generica che l'identificazione non può che restare ipotetica.

Ben più noti gli altri tre pezzi.

Quello all'Ermitage (fig. 2) fin dalla fine del XVI secolo stava a Venezia, in un palazzo della famiglia Barbarigo denominato «della Terrazza» per la grande terrazza che si affaccia sul Canal Grande. In esso era conservata una delle quadrerie private più celebri della città, molto lodata dai due principali storiografi lagunari del Seicento, Carlo Ridolfi e Marco Boschini, nonché da molti viaggiatori del successivo secolo e mezzo. Il fiore all'occhiello della raccolta era costituito da cinque tele assegnate al Vecellio: una *Maddalena penitente*, un *Cristo portacroce*, un *San Sebastiano*, un *Ritratto di Paolo III* e, appunto, questa *Madonna*. Nel 1850 la collezione venne acquistata in blocco dallo zar di Russia Nicola I e da allora tali opere sono conservate all'Ermitage⁵.

Se la *Maddalena* fin da subito suscitò grande ammirazione, minori entusiasmi destarono le altre opere, anche per via di uno stato conservativo non sempre impeccabile. In particolare fu proprio la *Madonna col Bambino* a godere di minore attenzione. Ciò dipese anche dal giudizio negativo espresso su di essa da uno dei padri degli studi tizianeschi, Giovanni Battista Cavalcaselle, il quale – quando lo vide nel 1865 – non vi ravvisò





Fig. 3: Bottega di Tiziano, *Madonna col Bambino e santa Maria Maddalena*, Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte

Fig. 4 (pagina a fronte): Bottega di Tiziano (con interventi del maestro), *Madonna col Bambino e una fanciulla*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, in deposito alla Camera dei Deputati di Roma

un livello qualitativo sufficiente per considerarlo autografo, pensando semmai «ad un discepolo, forse Marco Vecelli», come precisò nella monografia edita con Joseph Archer Crowe nel 1877-78⁶. In effetti, i quadri tizianeschi di palazzo Barbarigo erano stati acquisiti direttamente dal figlio di Tiziano nel 1581, con l'ovvia conseguenza che essi provenivano direttamente dall'eredità del grande maestro ed erano quindi preziosa testimonianza della fase ultima della sua arte⁷. Ignaro di tale informazione e attento solo all'impatto visivo che l'opera suscitava a quei tempi, Cavalcaselle concludeva che si trattava di «una replica, con qualche piccola variante, di una pittura consimile che trovai agli Uffizi in Firenze e di un'altra del Museo di Napoli»⁸.

Quest'ultima pure vantava un'illustre provenienza (fig. 3). Come di mano del cadorino nel 1644 e ancora nel 1653 era stata segnalata in palazzo Farnese a Roma, nella prima «stanza dei quadri», tra un *Giudizio Universale* di Marcello Venusti (da Michelangelo) e un *San Girolamo* di Agostino Carracci. Inoltre, sempre con l'attribuzione al maestro, risulta nelle prime menzioni del dipinto una volta approdato a Parma, prima nel palazzo del Giardino e poi nella Galleria della Pilotta. Quando passò nelle raccolte borboniche a Napoli, a partire dall'inizio del XIX secolo, cominciarono a manifestarsi dubbi, su cui lo stesso Cavalcaselle concordò: a suo avviso, si sarebbe trattato di «un'antica copia del dipinto russo» e «di molto inferiore a quell'esemplare»⁹. Come tale è stato considerato – a ragione – anche dalla critica più recente¹⁰.

Non troppo diversa fu la parabola critica che riguardò l'esemplare fiorentino (fig. 4). Esso faceva parte della collezione del cardinale Carlo de' Medici con una generica ascrizione a Tiziano («dicesi mano di Tiziano»). Alla sua morte, nel 1677 passò dal Casino mediceo agli Uffizi, dove venne posto nella Tribuna, tra le gemme della collezione granducale. Qui vi rimase fino alla fine del XVIII secolo, sulla sinistra della parete centrale (sopra la *Madonna del cardellino* di Raffaello), come si vede anche nella celebre *Veduta della Tribuna* realizzata da Johann Zoffany nel 1772 su incarico della regina Carlotta d'Inghilterra e oggi nella

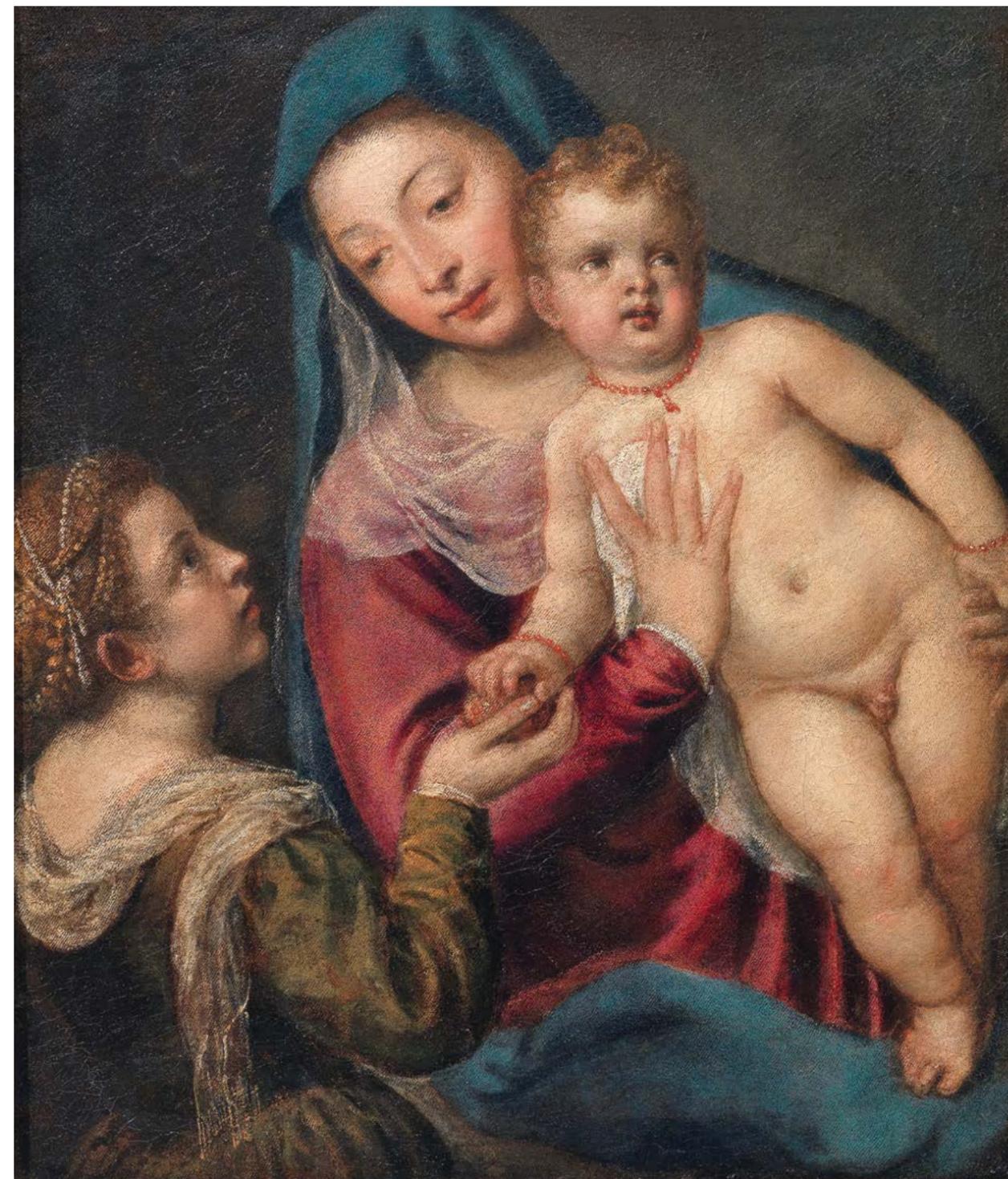




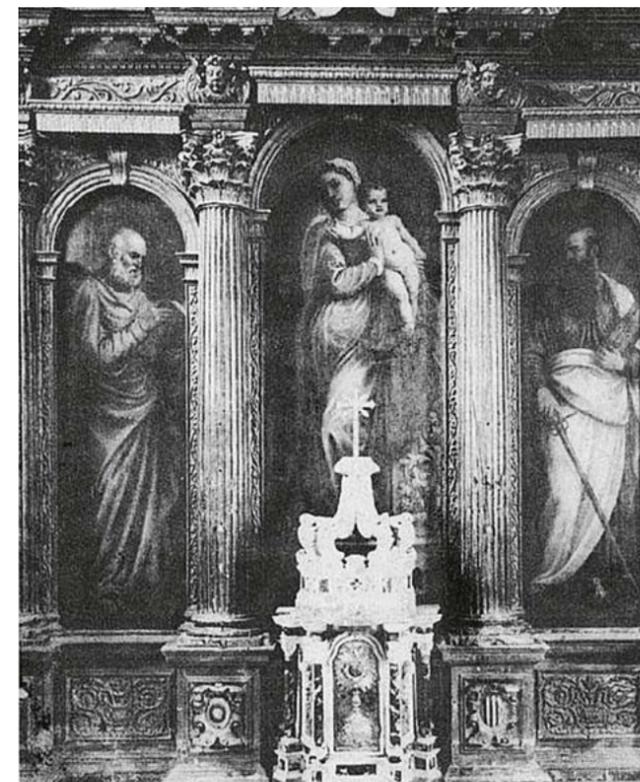
Fig. 5: Johann Zoffany, *Veduta della Tribuna degli Uffizi*, Collezioni reali britanniche

Royal Collection britannica (fig. 5)¹¹. Celebrata come una «superba pittura, di gran vigore di colorito» dalle guide dell'epoca¹², pure venne ridimensionata da Cavalcaselle, per il quale «la pittura è tizianesca, ma lo stile non appartiene che ai discepoli dell'immortale Maestro, e più che ad altri a Marco Vecelli»¹³. Come negli altri casi sopra ricordati, anche per questo fiorentino il giudizio dello studioso inibì una considerazione positiva del dipinto: il quadro venne relegato nei depositi e – dopo essere stato oggetto di un restauro e di varie analisi scientifiche, nonché presentato a una mostra itinerante (2011-2013) come della «bottega di Tiziano», verso il 1550-60¹⁴ – dal 2013 fu posto in deposito alla Camera dei Deputati di Montecitorio a Roma¹⁵.

Dopo questa inevitabile parentesi, torniamo

alla vicenda critica della tela già a New York.

Analizzabile solo tramite la foto in bianco e nero pubblicata su «Arte Veneta» nel 1952, dopo la segnalazione di Suida l'opera fu variamente considerata dai non molti studiosi che la menzionarono. L'attribuzione fu considerata attendibile da Rodolfo Pallucchini, prima nella dispensa del suo corso universitario su Tiziano svolto presso l'Università di Bologna nel 1952-53 e poi nella monografia in due tomi edita per Sansoni nel 1969. Nel 1952-53 lo studioso osservava in particolare come lo schema della Madonna col Bambino fosse lo stesso che si ritrova nel pannello centrale del trittico di Castello Roganzuolo, un'opera realizzata nel 1549 per lo più da collaboratori e che oggi versa in condizioni miserevoli, con un restauro a tal punto invasivo da rendere inevitabile il ricorso alle vecchie fotografie (figg. 6, 7). Per Pallucchini tale schema si ritrova «ripetuto in diversi dipinti, certo precedenti al 1549, di Tiziano o della sua bottega: cioè nel gruppo con la *Madonna, il Bimbo e la Maddalena* di cui esiste una redazione in una collezione privata americana, pubblicata da Suida in «Arte Veneta» (1952) e da lui datata con troppo anticipo (1534-38), bella di qualità, certo in gran parte sua; nell'altra, forse più debole, al Romitaggio di Leningrado, in una terza, se la memoria non mi tradisce, che è nella collezione del Duca Nuñez di Madrid... Penso che l'esemplare



Figg. 6-7: Bottega di Tiziano, *Madonna col Bambino tra i santi Pietro e Paolo*, Vittorio Veneto, Museo Diocesano d'Arte Sacra Albino Luciani, in una fotografia del 1920-25, quando ancora si trovava nella chiesa dedicata ai Santi Pietro e Paolo a Castello Roganzuolo, con un particolare della situazione attuale

edito dal Suida possa datarsi ai primi del 5° decennio: quello di Leningrado può essere più tardo»¹⁶.

Il riferimento alla versione «nella collezione del Duca Nuñez di Madrid» va sciolto richiamando una tela che non mi pare mai entrata nella letteratura tizianesca, che non ho mai visto di persona ma che Miguel Falomir mi conferma trattarsi di una copia¹⁷.

Pure nella ponderosa monografia del 1969 lo studioso ribadiva che l'opera già a New York era «una redazione in gran parte autografa» da datarsi dopo il 1534-38, come invece aveva suggerito Suida¹⁸.

Come noto, il 1969 fu un anno epocale per la storiografia tizianesca. Infatti, oltre al lavoro di Pallucchini uscivano il volume di Erwin Panofsky con analisi iconografiche e iconologiche di molte opere del pittore (*Problems in Titian. Mostly Iconographic*, per la New York University), il primo dei tre tomi di Harold Wethey (*The Religious Paintings*; gli altri due, sui ritratti e sulle pitture mitologiche, rispettivamente nel 1971 e nel 1975), nonché il sintetico – ma non per questo meno organico – catalogo generale dei dipinti del Vecellio edito da Francesco Valcanover per la collana «I classici dell'arte Rizzoli».

Se Panofsky non menzionava il dipinto, Wethey (1969) lo dichiarava «later replica of the Leningrad picture with slight variations in the dra-

peries: probably workshop of Titian: apparently restored»¹⁹. Secondo lo studioso americano il prototipo della serie sarebbe dunque da riconoscere nell'esemplare dell'Ermitage, da lui posto sul 1555 e comunque ritenuto condotto con l'ausilio della bottega. Egli considerava la versione degli Uffizi una semplice copia (rettificando il comune riconoscimento della santa da Caterina d'Alessandria alla Maddalena), quella di Capodimonte una desunzione ancor più mediocre, e ricordava l'esistenza di un ulteriore esemplare a fine '600 nella collezione Borghese di Roma, poi passato in Inghilterra e infine disperso (si veda la scheda a p. 63). Faceva inoltre presente che esistevano «other poor copies, too bad to be considered: J.B. Renier, Copenhagen; Stewart sale, New York, 23 – 31 May 1887, no. 181; E. Bührle, Zurich, canvas, 1.00 x 0.80 m. (photographs in the Frick Library, New York, and the Courtauld Institute, London)». Come si può vedere dall'*Appendice* con le ulteriori *Derivazioni antiche* impostata da Ferdinando Corberi in questo stesso volume, a cui si rimanda per molti di tali esemplari, si tratta solo di una parte delle tante copie di cui si ha informazione.

Da parte sua pure Francesco Valcanover esprimeva perplessità nei confronti dell'autografia del dipinto, così: «secondo Suida (1952), prima redazione del 1534-38 di numerose versioni con varianti, fra cui considera autografe quelle delle Gallerie Nazionali di Napoli, dell'Ermitage di San Pietroburgo (n. 212) e degli Uffizi di Firenze, dove è raffigurata santa Caterina invece che santa Maria Maddalena. Il Pallucchini (1952-53), giustamente incerto se ritenere autografo il gruppo, ne posticipa la datazione al quinto decennio»²⁰. Le parole sono le stesse che aveva riservato all'opera nel suo primo lavoro monografico del 1960 e che avrebbe riproposto pure nella riedizione ampliata del volume per «I classici dell'arte Rizzoli» (1978). Non ne avrebbe fatto più cenno nell'ultima sua fatica tizianesca, del 1999²¹.

A parte un'icastica menzione di Terisio Pignatti nella sua asciutta monografia tizianesca del 1981 – in cui lo annovera come in parte autografo assieme alla redazione di San Pietroburgo (precisando per entrambe una data sul 1542-43)²² – negli anni novanta si registrano le osservazioni di Tamara Fomichova (1992) – per la quale «The composition and the figure of Christ in the New York picture are the same as in the Hermitage canvas, but the Magdalene's facial type is different, more akin to the *Madonna and Child (Gipsy Madonna)* in the Kunsthistorisches Museum, Vienna (inv. no. 118)»²³ – e di Marianna Utili che, schedando l'esemplare di Capo-

dimonte, definiva quella già a New York «verosimilmente di bottega»²⁴.

Nel nostro secolo si registrano un paio novità di rilievo.

La prima si deve a Vilmos Tátrai, che in un saggio su «Arte cristiana» del 2006 rendeva nota un'ulteriore redazione della medesima composizione, che all'epoca si conservava presso una collezione privata ungherese e che in seguito approdò in prestito allo Szépművészeti Muzeum di Budapest (dove ancora si trova)²⁵. Si tratta di una tela di dimensioni lievemente maggiori di quella già a New York (108 x 96,5) che presenta al posto della santa un san Paolo, vestito come un soldato romano, con un grosso volume aperto e uno spadone retto con la destra: i tratti molto caratterizzati del personaggio hanno indotto a ritenere che «questi sia un criptoritratto e che nella veste di san Paolo sia presentato il committente del dipinto» (fig. 8). La scena è ambientata all'interno di una stanza con una finestra a sinistra da cui si vede un paesaggio annuvolato; Gesù afferra una mela stranamente appoggiata sull'avambraccio destro della Madre. Secondo lo studioso si tratterebbe di un lavoro eseguito dal maestro nella prima metà degli anni quaranta e sarebbe pertanto il numero più antico della serie²⁶. Inoltre lo collegava a una menzione di Carlo Ridolfi (1648) relativa a una «Vergine col bambino in braccio, che seco favella» che a metà Seicento si conservava nella raccolta del duca Francesco di Modena. Lo stesso Tátrai l'anno successivo firmò la scheda dedicata all'opera nel catalogo della mostra, curata da Lionello Puppi, intitolata *Tiziano. L'ultimo atto*, che si svolse a Belluno nel 2007-2008²⁷. Sia nell'articolo, sia nella scheda, il quadro già a New York veniva indicato come autografo, assieme a quello russo e appunto a tale inedito. Nel 2008 Giorgio Tagliaferro riservò un accenno al dipinto che presentiamo in questa occasione. Prima in un saggio su «Venezia Cinquecento» dedicato alla pala di Serravalle e alle opere del quinto decennio (in cui menzionava il quadro, senza prendere posizione sull'autografia, assieme agli esemplari dell'Ermitage e di Budapest, riprendendo il nesso con il trittico di Castel Roganzuolo, ma in un ragionamento imperniato sulle «dinamiche produttive interne all'atelier del pittore»)²⁸ e poi nel volume sulle *Botteghe di Tiziano*, laddove, riproducendo l'esemplare ungherese, lo indicava eseguito dalla «Bottega di Tiziano» nel 1555-1560²⁹.

La seconda novità apportata recentemente al problema costituito da questa serie si lega invece a una piccola mostra curata nel 2017 presso il Museo Civico di Belluno da Irina Artemieva e Denis Ton sulla *Madonna Barbarigo* dell'Ermitage, che venne messa a confronto con le redazioni degli Uffizi e di Budapest. Se nel saggio introduttivo, dedicato per lo più



alla vicenda del percorso collezionistico del quadro russo, Artemieva si limitava a ricordare che «esiste anche una versione della composizione in una collezione privata negli Stati Uniti»³⁰, nel suo saggio Ton evidenziava che quest'ultima, a giudicare dalla riproduzione fotografica, «sembra opera stilisticamente sostenuta». Nella didascalia la si riproduceva come di «Tiziano e aiuti (?)»³¹.

In seguito Artemieva tornava sulla questione in un contributo all'interno di un volume a cura di Peter Humfrey dedicato ai temi e variazioni tizianeschi (2022). In esso la studiosa si soffermava sia sull'esemplare già a New York sia su quello di Budapest, in questi termini:

Although in this instance we are again forced to trust in photography with all the possible allowances regarding the precision in the rendition of colour, the harmonious nature of the slightly modified treatment nonetheless seems evident: in place of the neutral background behind the Virgin there is a curtain and a landscape opening up on the left. This also accounts for the soft even illumination of the scene, supporting a bright, almost monochrome range of tones, without the rich colour accents of the *Barbarigo Madonna*. It might be suggested that these changes were in part made by Titian himself after the passage of a certain amount of time, perhaps in the mid-1560s. A more difficult case is presented by the *Madonna and Child with St Paul* in Budapest (Szépművészeti Múzeum, property of Hungarian National Bank). Although it has repeatedly been published and exhibited as an original work chronologically pre-dating the Hermitage painting, a direct comparison did not turn out in its favour. The more rigid modelling of the figures, the «polishing» of the flesh tints, which have lost the subtle nuances of tone that cause the skin of the Virgin and Jesus to vibrate and breathe, and the excessively jerky bend of the Christ-Child's figure point, in my opinion, to the work having been executed by the master's assistants. It is possible that this painting was in the ducal gallery in Modena and described by Ridolfi, as Tátrai indicates, but similar instances, when a product of the studio was passed off as an original work by the master, are by no means rare³².

Fig. 8: (alla pagina a fianco), Bottega di Tiziano (?), *Madonna col Bambino e san Paolo*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, in deposito dalla Banca Nazionale di Ungheria

In merito a quest'ultimo punto, non posso che concordare con la studiosa. Fin dalla sua prima presentazione a Belluno nel 2007, il quadro di Budapest mi ha creato molti problemi sia per quel che riguarda l'eventuale percentuale di autografia tizianesca, sia per la più corretta cronologia (che potrebbe essere anche ben più avanzata di quel che si è sostenuto).

Questa, a quel che ci risulta, è dunque la vicenda critica, rintracciabile ad oggi, del dipinto già a New York, che senza dubbio ha patito l'impossibilità di una verifica diretta da parte degli studiosi interessati, non essendo visibile in una collezione pubblica né mai comparso in esposizioni temporanee. È il destino di molte opere pubblicate solo in riviste e volumi.

Prima di analizzarlo avvalendoci anche degli strumenti offerti dalla diagnostica non invasiva, va però ricordato che il quadro era però ben noto pure a Federico Zeri, che il 18 gennaio 1991 – sollecitato di un parere – così scriveva al proprietario³³.

Posso rispondere con profonda cognizione di causa alla sua lettera del 16 dicembre scorso nella quale ella mi chiede un parere circa il dipinto a olio su tela (circa cm. 102 x 92) raffigurante la «Madonna con il bambino con la Maddalena», della quale esiste una versione nel Museo dell'Ermitage di Leningrado. Conosco questo dipinto da più di 40 anni, sin da quando, nel 1948, si trovava in una collezione privata di Londra: lo giudicai subito un originale di Tiziano Vecellio. In seguito, ebbi ad esaminarlo a Roma, quando venne sottoposto ad un rifodero della tela e ad una accurata pulitura delle vecchie vernici ad opera del noto restauratore Mario Modestini. Potei allora constatare la buonissima conservazione della superficie pittorica e la straordinaria qualità dell'esecuzione. Non ho alcun dubbio sull'attribuzione a Tiziano, che deve averlo dipinto verso il 1555-1560. Il dipinto è stato pubblicato dai due maggiori specialisti di Tiziano, Wilhelm Suida (in «Arte Veneta», VI, 1952, pag. 28 e ss.) e Rodolfo Palucchini («Tiziano», Firenze 1969, I, pag. 128, II, tav. 359 e 360). Il Suida ha proposto una datazione verso il 1534-1538 che a mio avviso è troppo anticipata. Di questo dipinto esistono varie versioni, tutte più fiacche, di cui la più nota è quella nell'Ermitage: il fondo vi è senza tenda, e la figura della Ver-

gine è condotta in modo piatto e semplificato, così che già nel secolo scorso l'iniziatore degli studi tizianeschi, Giovanni Battista Cavalcaselle considerava la tela dell'Ermitage quasi esclusivamente opera di bottega, forse di Marco Vecellio (J. A. Crowe e and G. B. Cavalcaselle, *The Life and Times of Titian*, London, 1881, II, pag. 423). Altre versioni di questa medesima composizione si trovano in vari luoghi: cito quelle degli Uffizi a Firenze e quella della Galleria di Capodimonte a Napoli, ambedue nei depositi, mentre le altre si trovano in raccolte private in Europa e negli Stati Uniti. Sono tutte di qualità debolissima, tipica delle copie. Io considero assai importante questo dipinto su cui Ella mi chiede un parere; oltre ad essere di Tiziano, il suo pregio è accresciuto dalla conservazione, così spesso mediocre nelle produzioni del grande pittore.

In fede, Federico Zeri.

Come in apertura evidenziato da Ferdinando Corberi, la missiva fornisce una serie di elementi non irrilevanti, anche per la storia collezionistica dell'opera: che dunque Zeri nel 1948 vide a Londra e poi, anni dopo, a Roma, nel laboratorio del restauratore Mario Modestini, con il quale aveva un rapporto assai stretto. Molte le fotografie del quadro appartenute al grande studioso romano, oggi custodite presso l'Università di Bologna: una delle quali è quella a colori utilizzata per illustrare il dipinto nel catalogo della mostra dedicata alla *Madonna Barbarigo* a Belluno, in cui i curatori si rammaricavano di non averla potuta accostare agli esemplari di San Pietroburgo, Firenze e Budapest, perché non ne conoscevano l'attuale ubicazione.

Una doppia esecuzione

S'è ricordato che Suida aveva riconosciuto nel dipinto una doppia esecuzione: una più antica, di cui rimanevano «la veste rossa e il mantello azzurro della Vergine, lo scialle bianco del Bambino e la tenda verde», e una successiva, cui spettavano «lo scialle che copre la testa e la spalla destra della Vergine, la maggior parte del vestito della Maddalena», nonché l'aureola «pallida e sottile» dei due personaggi.

Figg. 9,10: (alle pagine seguenti), Tiziano e Girolamo Dente, *Madonna col Bambino e santa Maria Maddalena*, collezione privata, riflettografia e radiografia





Molto curiosamente lo studioso non aveva messo a fuoco quello che – a parere di chi scrive – è l'aspetto più evidente dal punto di vista della realizzazione pittorica: ossia che il responsabile della testa e della mano della santa non può essere lo stesso del resto del dipinto, ossia Tiziano. Il dislivello qualitativo e di conduzione è talmente marcato per cui su questo specifico punto non è lecito avere dubbi e bisogna pertanto riconoscere che, al pari di numerosi altri lavori del maestro (specie a partire dalla metà del secolo), egli si fece coadiuvare da un collaboratore, sulla cui identità si può avanzare un'ipotesi concreta.

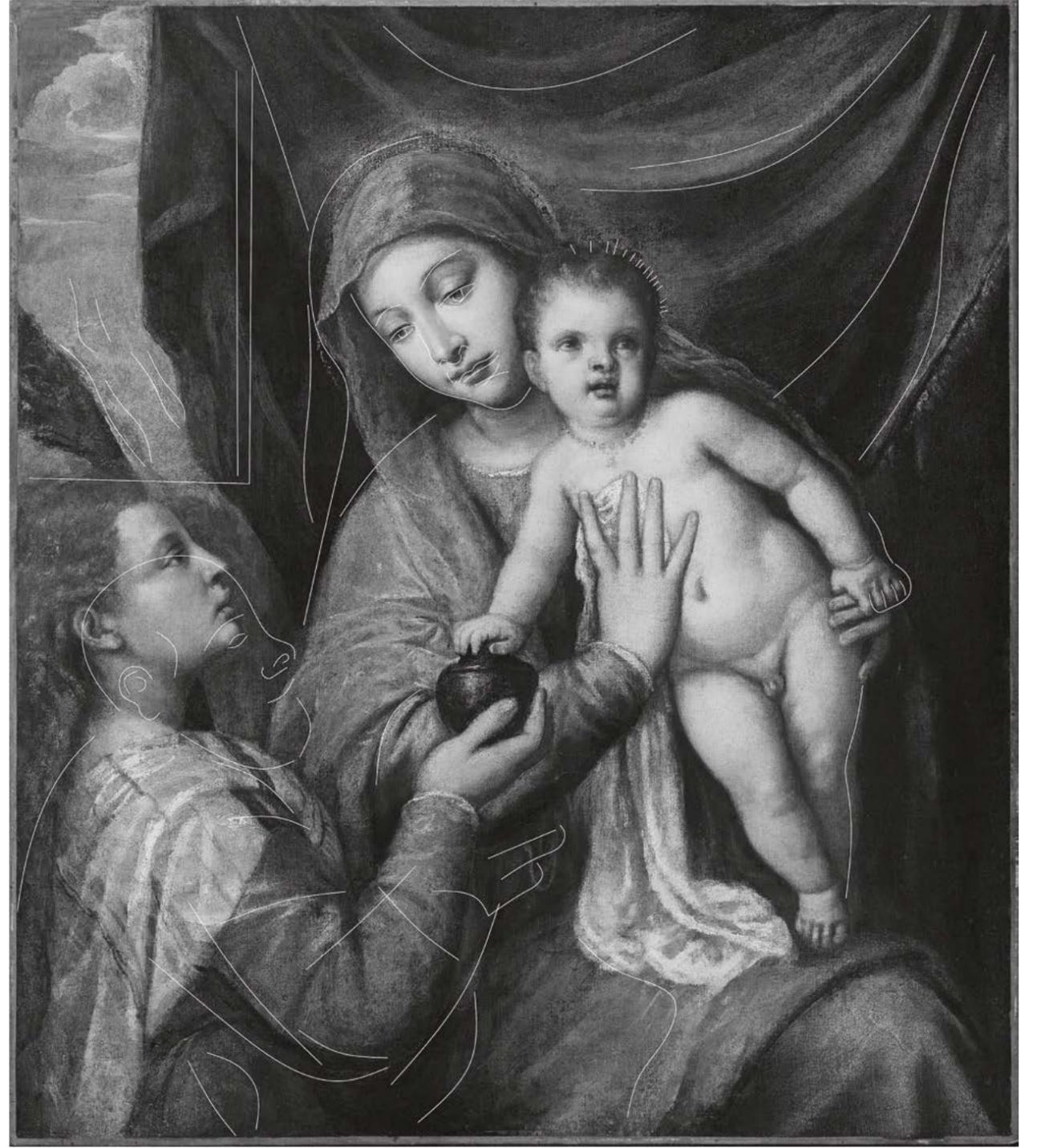
Anche al fine di verificare questo aspetto, la tela è stata fatta oggetto di analisi diagnostiche non invasive condotte da Giuseppe e Luciano Malcangi nella tarda primavera del 2024. I risultati sono stati abbastanza sorprendenti.

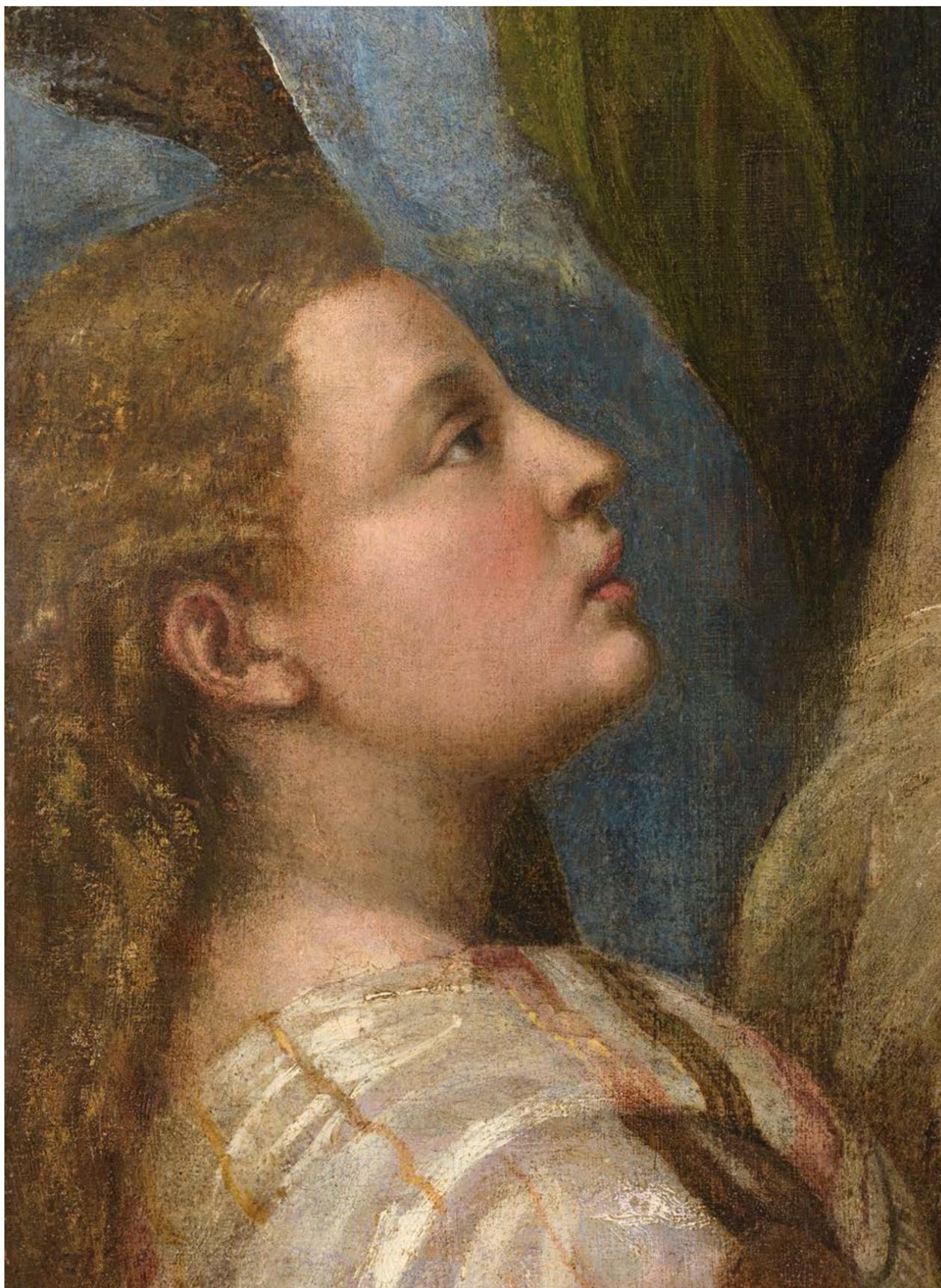
Se dalla riflettografia non sono emerse particolari difformità rispetto a quanto visibile ad occhio nudo – se non una differenza di stesura della mano della santa rispetto al resto (fig. 9) – i raggi X hanno confermato in effetti una doppia esecuzione, anche se non nelle aree indicate da Suida (fig. 10).

Inizialmente il maestro aveva immaginato la scena all'interno di una stanza, di cui a sinistra si riconoscono gli stipiti di una finestra: al suo interno, in basso, si distinguono alcune pennellate che sembrerebbero due torce, o comunque delle fiamme. La tenda alle spalle delle due figure principali c'era già, ma non si estendeva come oggi: arrivava poco oltre l'altezza del braccio di Maria. Quest'ultima aveva lo sguardo maggiormente rivolto verso il basso, con gli occhi e il naso inclinati in modo differente. Sul capo di Gesù splendeva un'aureola non pulviscolare ma a raggi, e al collo non portava la collanina di corallo. La palma della mano destra, con cui afferra l'imboccatura del vasetto portogli dalla santa, era rivolta verso l'alto, con le falangi delle dita costruite con pennellate molto rapide. Non è chiaro se con la mano sorreggesse qualcosa: forse fiori e foglie, ma appena sopra si ha l'impressione di percepire una sorta di sfera, che potrebbe far sorgere il sospetto che in prima istanza ci fosse stato un globo trasparente (il tipico attributo del Salvator Mundi). Il drappo blu della Vergine andava a coprire il ginocchio, poi sollevato per lasciar intravedere il rosso della veste. Tuttavia il pentimento più eclatante è quello relativo alla figura della santa, che in prima battuta non era affatto una santa, bensì un personaggio maschile pure di profilo: di lui risultano perfettamente leggibili il naso dalla grande narice, la barba folta e la pronunciata stempiatura (fig. 11). Inizialmente il suo braccio era più abbassato e il gomito andava

Fig. 11: (alla pagina a fianco), Tiziano e Girolamo Dente, *Madonna col Bambino e santa Maria Maddalena*, collezione privata, radiografia (part.)

Figg. 12,13: (alle pagine seguenti), Tiziano e Girolamo Dente, *Madonna col Bambino e santa Maria Maddalena*, collezione privata, radiografia (elaborazione grafica di Matteo Ballarin); evidenziazione dei pentimenti principali (elaborazione grafica di Matteo Ballarin)





quasi a toccare il bordo estremo della tela. Egli teneva la mano aperta, in cui sorreggeva qualcosa che offriva al Bambino. Cosa fosse questo qualcosa è un mistero. La radiografia ha evidenziato una massa biancastra che potrebbe anche essere il risultato di più ripensamenti. Quel che si nota chiaramente è, verso il centro, un elemento in apparenza vegetale che termina come la parte superiore di una melagrana, con una sorta di corona con estremità puntute. Tuttavia la morfologia del resto è troppo allungata per essere relativa a tale frutto (a meno che non fosse immaturo) e quindi l'interrogativo resta – ai miei occhi – senza risposta. Non si può peraltro escludere la possibilità di una soluzione atipica: ad esempio come quella in una derivazione di metà Seicento apparsa qualche anno fa ad un'asta Wannenes a Genova, dove Gesù riceve un'insegna araldica

Fig. 15: Girolamo Dente, *Le Quattro Stagioni*, già collezione privata Buenos Aires, mercato antiquario londinese (part.)

Fig. 14: (alla pagina a fianco), Tiziano e Girolamo Dente, *Madonna col Bambino e santa Maria Maddalena*, collezione privata (part.)

(si veda nell'*Appendice* curata da Ferdinando Corberi, al n. F2). Ma è una pura speculazione.

Per rendere più chiara la situazione di partenza, ci siamo avvalsi della collaborazione di Matteo Ballarin, che in una tavola ha rielaborato la radiografia riducendo le sovrapposizioni e in un'altra ha evidenziato graficamente le modifiche strutturali (figg. 12, 13).

Non è chiaro se la figura maschile originaria fosse quella di un committente oppure di un santo, magari simile al Paolo nella versione di Budapest. La prima ipotesi sembrerebbe più verosimile, se non altro considerando che – a quel che s'intravede – non si scorgono attributi iconografici in grado di renderne riconoscibile l'identità.

Viene da pensare che il dipinto possa essere stato concepito, e almeno in gran parte realizzato, per un personaggio che nel frattempo morì, o che comunque non lo ritirò. A quel punto sarebbe rimasto nell'atelier del cadorino fino a quando – qualche anno dopo - egli decise di trasformarlo in una Maddalena, delegando la ritrascrizione a un aiutante, quasi sicuramente identificabile in Girolamo Dente, da anni il suo più fidato collaboratore (figg. 14, 15)³⁴.

In tale riconfezionamento Dente adottò peraltro una soluzione non facile da spiegare. Perché alla donna giustappose quella che – per quanto rozza – appare indubitabilmente la palma del martirio? Maddalena non fu mai martirizzata, eppure la sua identità è garantita da due elementi qualificanti: il vasetto con gli unguenti con cui unse il corpo del Cristo adulto e i lunghi capelli sciolti con cui ne asciugò i piedi dopo averli bagnati con le sue lacrime. Non è facile trovare una risposta, e se è certo vero che sussistono tracce iconografiche anche di una Vergine martire – Neomisia (di origine asiatica, ma morta e venerata ad Anagni) – che aveva come attributo il vasetto, non sembra proprio il caso di individuarla in un caso come questo³⁵. A meno che non si sia innanzi a una sorta di criptoritratto di donna, di nome e in figura di Maddalena, che ebbe la sfortuna di essere trucidata: ma questo tipo di spiegazioni, al limite dell'assurdo, le lasciamo ad altri.

Al di là di questo specifico punto, i quesiti fondamentali sono tre.

A quando risalì la prima esecuzione? E a quando la successiva ritrascrizione? E ancora: è possibile costituire dei nuclei con le derivazioni che gettino qualche barlume su altre possibili varianti disperse?

Prima di tentare di rispondere, è opportuno riallineare gli altri tre esemplari della medesima composizione introdotti in precedenza, al fine di definirne la più corretta sequenza cronologica.

Quale cronologia

Partiamo dalla fine.

Ciò che ai miei occhi appare di piana evidenza è che la versione degli Uffizi (fig. 4) è l'ultima della serie.

Analizzandone stesure e materia è chiaro che ci si trovi più o meno nei tempi dalla *Madonna della misericordia* di Palazzo Pitti, una grande tela su cui si è molto discusso in merito al grado di autografia tizianesca, ma la cui storia è sicura. Commissionata da Urbino nel 1573, risulta consegnata nel gennaio dell'anno successivo³⁶. Sebbene nelle missive che relazionavano Guidobaldo II della Rovere del procedere dell'esecuzione s'insistesse sul fatto che Tiziano si fosse dichiarato «risolto di farlo di man sua», secondo la critica moderna non fu proprio così e, a parte qualche tentativo di riconoscerne l'intervento in questo o quel punto, si concorda nel riferirne l'esecuzione prevalentemente – se non integralmente – all'atelier: ovviamente sotto la direzione del maestro, rappresentato al centro del primo piano che riceve lo sguardo di Maria. Nonostante per la Madonna ora alla Camera dei Deputati siano state avanzate datazioni anche molto più precoci (1550-1560), l'insieme dichiara un'indubbia sintonia rispetto alla *Madonna della Misericordia* e l'ipotesi di una presenza esecutiva per entrambe del nipote Marco – già prospettata da Cavalcaselle – potrebbe cogliere nel segno. Tuttavia gli esordi di Marco nella produzione dell'ultimo Tiziano rimangono per lo più nebulosi e quindi occorre essere alquanto prudenti al riguardo. Mi pare altresì innegabile che nella costruzione del volto di Gesù il livello esecutivo sia superiore al resto, per cui è lecito immaginare un qualche intervento del maestro. Il ductus di questo volto rammenta quello del *Tarquino e Lucrezia* del Fitzwilliam Museum di Cambridge, spedito a Filippo II nel 1571, e pertanto una datazione tra lo scadere degli anni sessanta e l'inizio dei settanta sembrerebbe plausibile³⁷. Sul dipinto ora a Montecitorio bisogna però fare un'ulteriore precisazione. Il riconoscimento della fanciulla a sinistra, tradizionale, si basa – come argomentava Gabriella Incerpi nel 1978 – sul tipo di acconciatura: con «i capelli, rialzati sulla nuca, intrecciati con perle e nastri, secondo l'iconografia che Tiziano usa solitamente per santa Caterina»³⁸. Pare onestamente troppo poco per riconoscere una santa. Di norma Caterina d'Alessandria ha due specifici elementi connotativi: la ruota del martirio e il gesto che allude al suo spozalizio mistico con Cristo. Qui entrambi mancano e in più la sua età sembra troppo precoce rispetto a quella solitamente adottata nelle sue rappresentazioni. Siamo infatti di fronte a

un'adolescente dai tratti molto caratterizzati che porge un pomo a Gesù. Chi ella potesse essere non è dato di saperlo: di certo non si sarebbe trovata a disagio nel gruppo di donne della famiglia Vecellio ritratte sotto il mantello di Maria a destra nella tela di Palazzo Pitti.

Il quadro di San Pietroburgo (fig. 2) potrebbe essere precedente di una decina d'anni. Qui che la santa sia Maddalena non è dubbio, per il vasetto e i lunghi capelli, e l'ipotesi avanzata da Irina Artemieva che la datazione vada compresa tra la seconda metà degli anni '50 e la prima del decennio seguente appare inevitabile. La studiosa suggeriva un 1555-1558 c. che sembra persuasivo: volendo azzardare, personalmente opterei tra il 1557 e il 1559, considerando da un lato le affinità con l'*Annunciazione* già in San Domenico Maggiore a Napoli oggi a Capodimonte, del 1557 c., e dall'altro - specie anche alla luce del recente restauro - con la paletta di Pieve di Cadore, che dovrebbe cadere intorno al 1560³⁹.

È probabile che la redazione iniziale della tela oggetto del presente studio risalga a qualche anno prima, ovvero all'inizio dello stesso sesto decennio. Non esiste un confronto probante che ci consenta di fissare una data precisa. L'impressione è però chiara: ossia che l'opera sia stata prodotta nella congiuntura in cui Tiziano realizzò la *Fanciulla con un vassoio di frutta* della Gemäldegalerie di Berlino (da ultimo prevalentemente orientata sul 1555), la simile, ma più raffinata, *Salomè* del Prado e il *Ritratto di fanciulla con ventaglio* di Dresda, verosimilmente il ritratto della figlia Lavinia in abito da sposa. Inoltre, se si fa caso alla fattura del fazzoletto bianco retto da Maria (fig. alle pp. 6-7) non è difficile ritrovarla molto simile nel lenzuolo in primo piano nella *Danae* del Prado⁴⁰. Il distacco dall'esemplare di San Pietroburgo è netto ma non eccessivo, e considerando l'affinità di posa tra le due Maddalene non si può escludere che Tiziano possa aver dato l'incarico di sostituire la pristina figura maschile indicandogli come modello proprio la santa nel quadro russo, che il Dente rese in maniera più grossolana. Mi sembra però estremamente probabile che il maestro mise mano personalmente allo scialle che ricopre le spalle della donna (fig. alle pp. 52-53), che ricorda certi tessuti variopinti e cangianti che si ritrovano in alcune sue coeve *Maddalene penitenti*, ad esempio quella già in collezione Candiani a Busto Arsizio. Osservando la modellazione del volto di Gesù, inoltre, vi si coglie la densità espressiva con cui Tiziano connotava la santa in tali esemplari, più volte reiterati tra sesto e settimo decennio (fig. 16)⁴¹.

Riassumendo. Sulla base di quanto fino ad ora osservato si può credere che il dipinto sia stato impostato dal Vecellio nei primi anni cinquan-

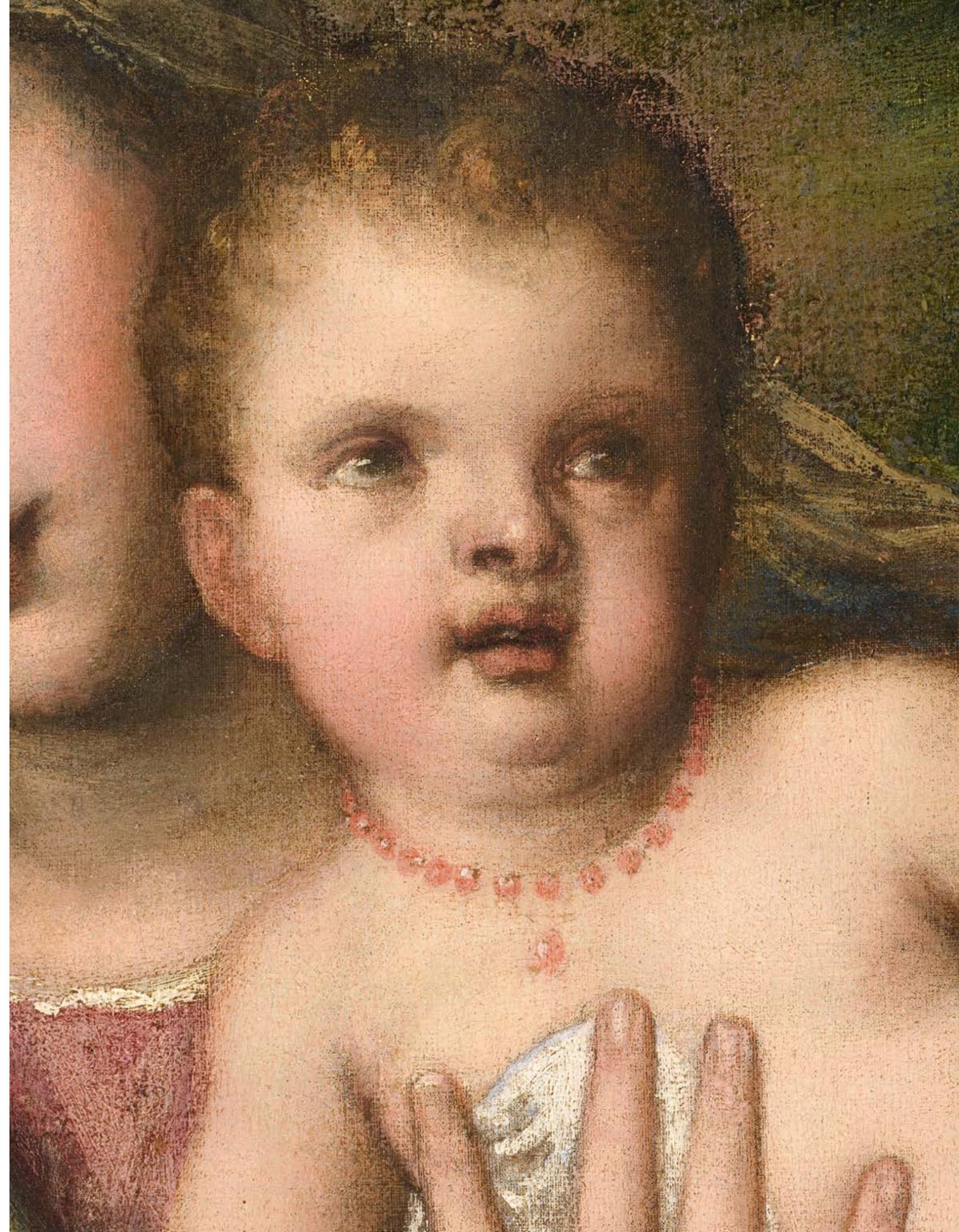


Fig. 16: (alla pagina a fianco), Tiziano e Girolamo Dente, *Madonna col Bambino e santa Maria Maddalena*, collezione privata (part.)



Figg. 17-18: Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino e santi*, Venezia, chiesa di San Zaccaria, (part.); Tiziano, *Madonna col Bambino e santi*, Venezia, basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, (part.)

ta e che rimase interrotto – dopo essere stato condotto quasi integralmente – a seguito del cambio di destinazione, forse dovuto alla morte del committente. L'aggiustamento potrebbe collocarsi tra la fine del decennio e l'inizio del successivo: infatti la copia di Capodimonte sembra tener conto sia di questo modello (da cui deriva la tenda), sia di quello dell'Ermitage.

Bisogna altresì ammettere la probabilità – se non la certezza – che a Tiziano spettassero ulteriori versioni di questa composizione, riflesse dalle molte derivazioni raggruppate nell'*Appendice*. È possibile infatti ripartirle in vari gruppi, che dovrebbero corrispondere appunto a varianti predisposte dal maestro in vari momenti della sua parabola matura. A parte il caso delle tele già a New York e a San Pietroburgo, in qualche modo tra loro correlate (tipo A), e della versione fiorentina, della quale sussistono numerose copie per lo più risalenti al periodo in cui fu esposta nella Galleria granducale (tipo B), è evidente che sussistano anche altri filoni. Il primo è quello che vede la figura della Maddalena – riconoscibile per il vasetto – con i capelli raccolti e con la descrizione integrale della schiena (tipo C): che questa variante fosse «di bottega» lo suggerisce la probabile paternità di Cesare Vecellio di una tela apparsa recentemente in asta a



Fig. 19: Bottega di Tiziano (Francesco Vecellio?), *Sacra contemplazione*, Digione, Musée des Beaux-Arts

Vienna (C3). È peraltro isolabile anche un gruppo (tipo D) in cui i capelli raccolti in trecce della Maddalena sono fatti ricadere sulla spalla destra, come si vede in un esemplare già Duveen in cui il profilo e il gesto della santa ripropongono quelli di Caterina d'Alessandria nella tela già in collezione Kisters a Kreuzlingen e alienata nel 2011⁴² (n. D1). Va osservato che in questo gruppo si riscontrano differenze su come si sostenga Gesù, a volte su un parapetto, altre su un piedistallo (nn. D1, D2). Non mancano peraltro i casi in cui al posto della santa è inserita una figura maschile: come nel prototipo già a Modena a cui inevitabilmente si legano la versione di Budapest e una tela accostata da Egidio Martini a Padovanino (tipo E) – sia in altri dove appaiono san Giovannino e san Giuseppe (nn. F1, F2). È impossibile che redazioni ascrivibili a mani e periodi così disomogenei non si riferissero a prototipi comuni non giunti fino a noi. Ovviamente non possiamo dire se autografi di Tiziano o rielaborati da qualcuno del «suoi»: ma di sicuro si trattava di prodotti usciti dall'atelier,



Fig. 20: Giangiacomo Caraglio, da Tiziano, *Annunciazione*, incisione (part.)

o quanto meno dalla stretta cerchia vecelliana. Prima di chiudere però va fatta un'ultima osservazione relativa agli sviluppi e alla fortuna di questo assetto compositivo. Essa si lega a un'attitudine creativa tipica di Tiziano: ossia alla sua capacità di assumere moduli tradizionali ritrascrivendoli in termini allineati alla sensibilità moderna.

Mi spiego meglio.

All'origine della soluzione adottata dal maestro in questa serie di tele sta, senza dubbio, un impianto tardoquattrocentesco che godette di grande fortuna anche all'inizio del XVI secolo e che contraddistingue, ad esempio, l'impostazione di una delle pale più ammirate in laguna nel primo '500: quella realizzata da Giovanni Bellini nel 1505 per la chiesa di San Zaccaria⁴³. In essa la Madonna sul trono sostiene il Bambino posto in piedi sulla sua coscia con la mano destra, rivolgendo lo sguardo verso il basso, verso i santi laterali e l'angelo musicante (fig. 17).

Non era una soluzione adottata dal solo Bellini, la si ritrova in molte altre pale dell'epoca: si pensi, solo per portare due esempi noti, alla *Pala Dragan* di Cima da Conegliano alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (1501) e a quella di Lorenzo Lotto in Santa Cristina al Tiveron (1505-06). Il giovane Tiziano si pose subito in linea di continuità con questa tradizione iconografica, come ben si vede nella paletta del Prado (1511 c.)⁴⁴. Tuttavia nel corso degli anni egli cercò di rendere più dinamico il rapporto tra Maria, Gesù e i santi sottostanti, talvolta rinunciando alla rappresentazione frontale per proporre una di fianco, come nella pala Pesaro ai Frari (1526) (fig. 18)⁴⁵.

Fu dopo la *Pala Pesaro*, tra la fine del terzo decennio e la metà del successivo, che probabilmente Tiziano elaborò la prima 'idea' di questa composizione. E fu precisamente tra quando egli mise mano al completamento della meravigliosa *Sacra Famiglia con i santi Caterina e Giovanni Battista* di Jacopo Palma il Vecchio alle Gallerie dell'Accademia di Venezia – dopo la morte del collega nel 1529⁴⁶ – e quando qualcuno della sua bottega (Francesco?) impostò una *Sacra contemplazione* oggi al Musée des Beaux-Arts

di Digione (fig. 19)⁴⁷ in cui, partendo proprio dall'assetto compositivo desunto dal capolavoro di Palma, si inserì una Madonna col Bambino che sembrerebbe tener conto appunto di tale *new entry* nel repertorio dell'officina vecelliana. Si faccia, tra l'altro, caso al modo in cui a Digione Gesù tiene il pomo rivolto verso il basso con la destra, che spiega perfettamente tale gesto nei filoni cosiddetti di tipo B ed E. Attraverso qualche passaggio successivo di cui non abbiamo contezza, Tiziano dunque pervenne alla soluzione che conosciamo grazie al quadro già a New York e a tutte le versioni successive, in cui si ha comunque la sensazione che si volesse evocare comunque il *déjà vu* visivo della pala d'altare. Scelse un focus in cui il dialogo mistico avveniva solo con una santa (o un santo), rappresentata a sinistra nell'atto di accostarsi al podio su cui la Madonna è seduta (ma che non si vede) con solo una parte della figura di profilo. Mantenne però sempre lo sguardo di Maria fortemente abbassato e un'inclinazione più morbida verso sinistra che – non so se a ragione – mi ricorda molto quella di Maria nella perduta *Annunciazione* inviata nel 1537 alla corte spagnola (a seguito del rifiuto da parte delle monache di Santa Maria degli Angeli a Murano), che conosciamo grazie alla stampa di Jacopo Caraglio (fig. 20)⁴⁸. L'ipotesi che il primo «perduto prototipo» della serie possa essere risalito alla metà del quarto decennio non sembra implausibile: di ciò potrebbe essere indizio il riflesso, se tale è, che Bonifacio Veronese ne offre nella pala con la *Predica di sant'Antonio da Padova* nel Santuario del Noce a Camposampiero, del 1535-37 (fig. 21)⁴⁹.



Fig. 21: Bonifacio Veronese, *Predica di di sant'Antonio da Padova*, Camposampiero, Santuario del Noce (part.)

Note

¹ *Mostra dei Vecellio*. Catalogo della mostra (Belluno 1951), a cura di F. Valcanover, Belluno 1951.

² W. Suida, *Miscellanea tizianesca* (I), «Arte veneta» VI, 1952, pp. 27-41, pp. 28-30. Le altre uscite, sempre sulla medesima rivista, sono: II parte, 10, 1957, pp. 71-81; III parte, 11, 1957, pp. 71-74; IV parte, 13-14, 1959/60, pp. 62-57.

³ Suida, *Miscellanea tizianesca* (I), cit., p. 30.

⁴ Come cortesemente mi comunica Jonathan Bober, l'archivio di Suida è stato smembrato e in parte disperso.

⁵ Per le vicende collezionistiche, I. Artemieva, *La Madonna Barbarigo di Tiziano*, in *Tiziano. La Madonna Barbarigo dell'Ermitage. Storia, fortuna, restauro*. Catalogo della mostra (Belluno 2017), a cura di I. Artemieva e D. Ton, Verona 2017, pp. 7-14.

⁶ G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi con alcune notizie della sua famiglia*, Firenze 1877-1878, II (1878), pp. 429-430.

⁷ Per questa vicenda è fondamentale la ricostruzione offerta da L. Puppi, *Per Tiziano*, Milano 2004, pp. 61-86.

⁸ Cavalcaselle, Crowe, *Tiziano*, cit., p. 429.

⁹ Ivi, pp. 473-474.

¹⁰ M. Utili, in *Musei e Gallerie Nazionali di Capodimonte. La Collezione Farnese. I dipinti lombardi, liguri, veneti, toscani, umbri, romani, fiamminghi. Altre scuole. Fasti farnesiani*, Napoli 1995, pp. 69-70.

¹¹ Per un'informazione dettagliata sul dipinto si veda la scheda di G. Incerpi, in *Tiziano nelle Gallerie fiorentine*. Catalogo della mostra (Firenze 1978-1979), Firenze 1978, pp. 184-186 n. 50.

¹² Ivi, p. 185.

¹³ Cavalcaselle, Crowe, *Tiziano*, cit., p. 464.

¹⁴ F. De Luca, in *Il pane degli angeli*

- *Offering of the Angels. Paintings and Tapestries from the Uffizi Gallery*, catalogo della mostra itinerante (2011-2013), a cura di A. Natali, Firenze 2011, p. 148.

¹⁵ M. Sframeli, *Le dimore del patrimonio. Opere delle Gallerie fiorentine in deposito esterno a sedi di rappresentanza e luoghi di culto*, Firenze 2023, I, p. 180 n. III. 54.

¹⁶ R. Pallucchini, *Tiziano*. Lezioni tenute alla Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna durante l'anno 1952-53, Bologna 1953, pp. 48-49.

¹⁷ Ringrazio Miguel Falomir per le informazioni sul dipinto. Per questa collezione si veda I. García Lozano, *El palacio y la colección de los Duques de Fernán Núñez en imágenes. 1839-1939 / The Palace and the Collection of the Duke of Fernán Núñez in pictures. 1839-1939*, in *Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939, un siglo de fotografía / I Conference on Research in History of Photography. 1839-1939, A Century of Photography*, ed. by J. A. Hernández Latas, Zaragoza 2017, pp. 185-195.

¹⁸ R. Pallucchini, *Tiziano*, Firenze 1969, I, p. 128.

¹⁹ H. E. Wethey, *The Paintings of Titian. I. The Religious Paintings*, London 1969, p. 111, cat. n. 68.3.

²⁰ *L'opera completa di Tiziano*, presentazione di C. Cagli, apparati critici e filologici di F. Valcanover, Milano 1969, p. 112, cat. n. 215 (II ed. 1978, p. 112 n. 215): con una data dubitativa al 1540?

²¹ F. Valcanover, *Tutta la pittura di Tiziano*, Milano 1960, I, p. 103; Id., *Tiziano il Principe de' Pittori*, Firenze 1999.

²² T. Pignatti, *Tiziano. Tutti i dipinti*, vol. I,

Milano 1981, pp. 80, 82, nn. 218, 219.

²³ T.D. Fomichova, *The Hermitage. Catalogue of Western European painting, Venetian painting. Fourteenth to Eighteenth Centuries*, Firenze 1992, pp. 336-337, p. 336. Già in precedenza la studiosa aveva indicato il quadro di New York «prima variante» della redazione russa: T. Fomiciova, *I dipinti di Tiziano nelle raccolte dell'Ermitage*, «Arte Veneta», XXI, 1967, pp. 57-70, p. 63.

²⁴ M. Utili, in *La collezione Farnese*, cit., pp. 69-70.

²⁵ V. Tátrai, *Una novità tizianesca in Ungheria*, in «Arte cristiana», 94, 2006, 832, pp. 33-40.

²⁶ V. Tátrai, *Una novità tizianesca*, cit., pp. 34, 37.

²⁷ V. Tátrai, *Tiziano, Madonna col Bambino e san Paolo*, in *Tiziano. L'ultimo atto*. Catalogo della mostra (Belluno 2007 - 2008), a cura di L. Puppi, Milano, 2007, p. 390.

²⁸ G. Tagliaferro, *La pala di Serravalle e la congiuntura degli anni '40*, «Venezia Cinquecento», XVIII, 2008, 35, pp. 41-77, p. 51.

²⁹ G. Tagliaferro, *Assistenti al lavoro: la produzione fra terzo e quinto decennio*, in B. Aikema, M. Mancini, A.J. Martin, G. Tagliaferro, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze 2009, pp. 111-131, p. 128.

³⁰ Artemieva, *La Madonna Barbarigo di Tiziano*, cit., pp. 7-14, p. 13.

³¹ D. Ton, *Per la fortuna di un modello tizianesco*, in *Tiziano. La Madonna Barbarigo dell'Ermitage*, cit., pp. 19-30, pp. 20, fig. 1.

³² I. Artemieva, *Titian's Barbarigo Madonna: the original and its variants*, in *Titian. Themes and Variations*, edited by P. Humfrey, Firenze 2022, pp. 152-161,

pp. 157-158. Molto curiosamente - pur affrontando il tema di questo gruppo - l'opera già a New York non veniva più menzionata da G. Tagliaferro nel suo saggio all'interno del medesimo volume: *Introduction. The Composition of Themes and Variations by Titian and his Workshop*, pp. 12-37.

³³ La lettera è conservata presso gli attuali proprietari del dipinto.

³⁴ Riproduco un dettaglio delle firmate *Quattro stagioni* già in collezione privata a Buenos Aires e più di recente sul mercato antiquario londinese. Su tale dipinto, da ultimo, A. Donati, *Le «Quattro Stagioni» di Girolamo Dente e il suo ruolo dentro e fuori la bottega di Tiziano*, in *Venezia e la Puglia nel Cinquecento*. Atti del convegno di studi (Bitonto, 25-26 ottobre 2013), a cura di N. Barbone Pugliese, A. Donati, L. Puppi, Foggia 2015, pp. 44-57. Più in generale sulla figura di Dente, cfr. S. Claut, *All'ombra di Tiziano: contributo per Girolamo Denti*, «Antichità viva» 25, 1986, 5/6, pp. 16-29; E.M. Dal Pozzolo, *La bottega di Tiziano: sistema solare e buco nero*, «Studi tizianeschi», IV, 2006, pp. 53-98, e G. Tagliaferro, in *Le botteghe di Tiziano*, cit., pp. 154-157, pp. 65-66, 84-88.

³⁵ G. Kaftal, *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Firenze 1986, coll. 147-148, 1352

³⁶ Per un'informazione sulla *Madonna della Misericordia* rinvio alla scheda di L. Puppi, in *Tiziano. L'ultimo atto*, cit., pp. 381-382 n. 59.

³⁷ Per la tela di Cambridge basti la scheda di D. Jaffé, in *Tiziano*. Catalogo della mostra (Madrid 2003), edited by M. Falomir, Madrid 2003, p. 282 n. 58.

³⁸ Incerpi, in *Tiziano nelle Gallerie fiorentine*, cit., p. 184.

³⁹ Per l'Annunciazione a Napoli rinvio a *Tiziano per Napoli. L'Annunciazione di San Domenico Maggiore. Vicende storico-artistiche, tecnica di esecuzione e restauro*, a cura di A.C. Alabiso 2010. Per la paletta di Pieve, invece, a *Tiziano a Pieve di Cadore. La Madonna col Bambino tra i santi Tiziano e Andrea. Storia, restauro, significato*, a cura di S. Mason, Treviso 2023.

⁴⁰ Per tali pezzi (seguendo l'ordine di citazione nel testo), F. Pedrocco, *Tiziano*, Milano 2000, pp. 233 n. 187, 236 n. 192, 236 n. 191, 222 n. 175.

⁴¹ Per questa serie basti W.R. Rearick, *Le «Maddalene penitenti» di Tiziano*, «Arte Veneta», 58, 2001, pp. 22-41.

⁴² Per il quadro già Kisters raffigurante la *Madonna col Bambino con san Luca e santa Caterina d'Alessandria* - poi alienato da Christie's nel gennaio 2011 - si veda Wethey, *Titian. The Religious Paintings*, cit., p. 107 n. 62.

⁴³ La fortuna della pala di San Zaccaria è testimoniata dalle numerose derivazioni segnalate da F. Heinemann, *Bellini e i belliniani*, Venezia 1962, I, p. 35 n. 130.

⁴⁴ Per questi esempi, e più in generale per le evoluzioni compositive nella pala d'altare veneziana tra '400 e '500, basti P. Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven 1993.

⁴⁵ Sulla *Pala Pesaro* si veda H. Aurenhammer, *Tizian: die Madonna des Hauses Pesaro, wie kommt Geschichte in ein venezianisches Altarbild?*, Frankfurt am Main 1994.

⁴⁶ Per la tela delle Gallerie dell'Accademia, cfr. Ph. Rylands, *Palma il Vecchio. L'opera completa*, Milano

1988, p. 254 n. 97, e G. Nepi Scirè, *La Sacra Famiglia con santa Caterina e san Giovanni Battista di Palma il Vecchio e Tiziano*, in «Arte Documento» 17-18-19, 2003, pp. 294-297.

⁴⁷ Per la tela di Digione si veda la scheda di M. Hochmann, in *Splendeur de Venise 1500 - 1600. Peintures et dessins des collections publiques françaises*. Catalogo della mostra (Bordeaux - Caen 2005), a cura di O. Le Bihan, P. Ramade, Parigi 2005, pp. 214-215 n. 94.

⁴⁸ Per la vicenda relativa alla pala e per la stampa, Wethey, *Titian. The Religious Paintings*, cit., p. 71 n. 10.

⁴⁹ Sulla pala di Bonifacio, Ph. Cottrell, P. Humfrey, *Bonifacio de' Pitati*, Treviso 2021, pp. 363-364 n. 94.



La Maddalena è raffigurata con il vasetto di unguenti e capelli lunghi, che scendono lungo schiena.

È abbigliata con uno scialle che ricade ampio sulla spalla destra e dietro la schiena (eccetto che nella redazione di Capodimonte).

Le differenze principali tra le due versioni autografe all'interno del gruppo A sono il taglio più ravvicinato della *Madonna* dell'Ermitage, la presenza o meno della tenda, e il velo del capo che cade davanti sul petto nella versione già a New York, mentre si posa in modo ampio dietro alla spalla nel dipinto russo.



A1
Titiano Vecellio e Girolamo Dente
Olio su tela, 104 x 92,5 cm



A2
Titiano Vecellio
Olio su tela, 98 x 82 cm
San Pietroburgo, Ermitage, inv. 118



A3
Olio su tela, 110 x 76 cm
Napoli, Capodimonte



A4
Olio su tela, 115 x 96 cm
Budapest, Szépművészeti Múzeum
(immagine precedente al restauro)



A5
Olio su tela, 110 x 88 cm
(fototeca Kunsthistorisches Institut di
Firenze, scheda n. 461912)



A6
Tecnica e dimensioni ignote
Copenaghen, conte A. de Moltke, ri-
prodotto in M. Krohn, *Italienske Billeder i
Danmark*, Copenaghen 1910, fig. 59,
scheda alla Witt Library di Londra



A7
Olio su tela, 94 x 74 cm
Già collezione Stewart, menzionata
da Wethey (I, p. 111), scheda alla Witt
Library di Londra



A8
Olio su tela, 91,4 x 81,3 cm
già collezione Detlef von Hadeln
Christie's South Kensington, London, 5
dicembre 1997, lotto 45

Gruppo B

La Maddalena è sostituita da una figura femminile (spesso erroneamente identificata con santa Caterina), raffigurata con i capelli interamente raccolti e che non scendono lungo la schiena come nel gruppo A.

Offre un pomo al posto del vasetto di unguenti.

Il taglio è più ravvicinato rispetto agli elementi del gruppo A. Il braccio sinistro del Bambino viene tagliato dal margine della tela e il velo della Madonna tocca il bordo superiore.



B1 Bottega di Tiziano Vecellio
Madonna con il Bambino e figura femminile
Olio su tela, 73 x 60 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 949 - 1890, in deposito presso la Camera dei Deputati, Roma



B2
Olio su tela, 67 x 56 cm
Lawrence, Crewkerne (Somerset, UK),
22 gennaio 2016, lotto 1506



B3
Olio su tela, 69 x 59 cm
L'Huillier & Associés, Parigi, 28 giugno
2013, lotto 21



B4
Olio su tela, 67,5 x 58 cm
Già Micaëla Ana María Cousiño y
Quiñones de León, contessa di Parigi



B5
Olio su tela, 91,6 x 73,4
Zagabria, museo Mimara



B6
Olio su tela, 72 x 62 cm
Berard-Peron, Corbas, 17 settembre
2022, lotto 37



B7
Olio su tela, 33,5 x 27 cm
Bertolami, Roma, 2 luglio 2020,
lotto 268



B8
Olio su tela, 66 x 56 cm
Sotheby's, Londra, 25 ottobre 1978,
lotto 53



B9
Olio su tela, dimensioni ignote
già collezione M. Longhena, Bologna
(fototeca Zeri)



B10
Olio su tela, 68,5 x 56 cm
Meban Antique Auction Gallery, Meban
(NC), USA, 25 marzo 2023, lotto 49



B11
Tecnica e dimensioni ignote
collezione J.B Renier, Liège (scheda
Witt Library Londra)

Gruppo C

La Maddalena è raffigurata con i capelli acconciati come nel gruppo B. Rimane però identificata dalla presenza del vasetto di unguenti. A differenza del gruppo A e gruppo B, il Bambino non si appoggia sulle gambe della Madonna ma su un parapetto, più o meno nascosto dal manto della Madonna.

Il taglio della composizione è simile agli elementi del gruppo A.



C1
Olio su tela, 99,9 x 80,9 cm
Christie's, online auction 18875, lotto 50



C2
Tecnica e dimensioni ignote
Collezione privata



C3 Cesare Vecellio (?)
Madonna con il Bambino e figura femminile
Olio su tela, 99 x 86 cm
Dorotheum, Vienna, 10 novembre 2020, lotto n. 30

Gruppo D

La Maddalena è raffigurata con i capelli che ricadono sulla spalla destra.
Il Bambino appoggia le gambe su un parapetto o su un pilastro.



D1
Olio su tela, 99,5 x 80,5 cm
Köller, Zurigo, 31 marzo 2017, lotto 3080



D2
Tecnica e dimensioni ignote



D3
Olio su tela, 92 x 69 cm
Bordeaux, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux

Gruppo E

San Paolo sostituisce la Maddalena. Il Bambino regge un frutto appoggiandolo sulla manica della Madonna. Il Bambino resta come sospeso, non appoggiandosi né sulle gambe della Madonna né su di un parapetto.



E1 Bottega di Tiziano Vecellio (?)
Olio su tela, 108 x 96,5 cm
Budapest, Szépművészeti Múzeum



E2
Tecnica e dimensioni ignote
Collezione privata



E3
Olio su tela, 73,4 x 60 cm
Collezione privata

Gruppo F

Non appartenenti a nessun gruppo precedente



F1

Madonna con il Bambino e san Giovannino
Olio su tela, 111 x 108 cm
Già Fondazione Querini Stampalia, sottratto nel 1971

La Maddalena è sostituita con il san Giovannino della *Madonna con Bambino e san Giovannino* di provenienza Medici e in passato considerato come autografo di Tiziano (Firenze, Uffizi, Inv. 967 - 1890), vedi immagine in basso



F2

Sacra Famiglia
Olio su tela, 98 x 119 cm
Wannenes, Genova, 21 settembre 2021, lotto 192

La redazione Borghese*

Tiziano (?)
Madonna con il Bambino e la Maddalena
Olio su tela, 99 x 79 cm (39 x 31 pollici)
Reca iscrizione nell'angolo in basso a sinistra: 126 (dalla descrizione del catalogo Christie's, Londra, 28 giugno 1828)
Ubicazione ignota

Provenienza:

collezione Giovanni Battista Borghese, principe di Rossano, Palazzo Borghese in Campo Marzio, 1693;
Robert Fagan (1761 - 1816);
Phillips London, 30 aprile 1813, lotto 22;
Radstock, William Waldegrave, 1st Baron (1753 - 1825);
Vendita Admiral Lord Radstock, Christie's London, 12 maggio 1826, lotto 53, venduto a:
Captain Gillam;
Presso William Buchanan (1777 - 1864);
Vendita William Buchanan, Christie's London, 21 aprile 1828, lotto 5, invenduto;
Vendita William Buchanan, Christie's London, 28 giugno 1828, lotto 42, invenduto;
Vendita William Buchanan, Le Petit Louvre, London, Mr. Crouch, keeper, 14 febbraio 1830, lotto 9.

Fonti e Bibliografia:

Archivio Segreto Vaticano, Città del Vaticano, (Fondo Borghese, busta 7504), *Inventario di tutti li mobili che sono nell'appartamento Terreno che gode il Sig.r Principe de Rossano. Adi 7 aprile 1693*, n. 45 (indicato come 126), inventario pubblicato in P. Della Pergola, *L'Inventario Borghese del 1693*, in «Arte Antica e Moderna», 26 (aprile/giugno 1964), pp. 219-230, 28 (ottobre/dicembre 1964), pp. 451-467, 30 (aprile/giugno 1965), pp. 202-217, inventario consultabile anche online sul sito del Getty Provenance Index (<https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web>);
J. Barry, *The Works of James Barry...*

Observations on different works of art in France and Italy by Mr. Barry during his residence in those countries, vol. II, London 1809, pp. 6 e 44-45;
Sir R. Colt Hoare, Bt, *Recollections abroad during the years 1785, 1786, 1787*, vol. I, Bath 1815, p. 79;
A. Graves, *Arts Sales from early in the eighteenth century to early in the twentieth century*, New York 1970, III, p. 211.

Del dipinto abbiamo la prima attestazione nell'inventario Borghese del 1693, dove viene citato come: «un quadro di tre palmi e mezzo¹ incirca con la Madonna et il Bambino in Braccio, la Madonna che porge una Tazza al Bambino No 126 cornice dorata di Tiziano». La discrepanza del soggetto (non viene riportata la figura della Maddalena) può essere giustificata come un errore, dove al posto della «Maddalena» sia stata ripetuta la parola «Madonna». Possiamo essere sicuri dell'identificazione per due motivi. Il primo è che James Barry, pittore irlandese in viaggio in Italia (v. Barry 1809, in bibliografia), descrive con esattezza il quadro di Tiziano da lui visto in prima persona a Roma, a palazzo Borghese, come «the picture of the little Christ, the Magdalen and Madonna, which I copied in the Borghese», ritornando sull'argomento quando vede a Venezia il dipinto Barbarigo, ricordando come «In the Barbarigo palace is a picture of the Madonna, Child, &c. a similar one I copied at the Borghese. The only difference which I observe between them is, that the one at Rome is coloured with a finer glow and more warmth. They are the same in all other respects. The woman who presents the vase to the Bambino, is more entire in that of the Barbarigo, as the canvas is larger». Per escludere tuttavia che nella collezione Borghese ci fossero due redazioni distinte, e che quella citata nell'inventario del 1693 sia quindi un dipinto diverso,

possiamo prendere il catalogo d'asta Christie's Londra, del 28 giugno 1828, dove il quadro è elencato al lotto 42, e descritto come recante l'iscrizione: «at the bottom of the Picture, in the left hand corner: 126». Che è esattamente la numerazione riportata nell'inventario del principe Borghese del 1693 (v. fonti e bibliografia). Nel catalogo di vendita del 1830 viene così descritto: «The Virgin, Child, and Magdalen. Nothing can exceed the delicacy or beauty of the tones in the flesh of the figures of this charming composition; they are perfect of their kind, and prove beyond all contradiction, how well Titian deserved the title of "Prince of Colourists." This Picture formerly held a place on the walls of the Borghese Palace, from whence it was acquired by the late Mr. Fagan, at the period when the French army occupied Rome. When it came to England it was covered with a heavy oil, which from time, had become of a reddish brown, and completely obscured the genuine colour of the picture. To get rid of this, it was necessary that the picture should be re-lined, in the process of which two most important documents on the original canvas were discovered, which proved not only its authenticity, but for whom the picture was painted; one of these was contained in a large shield at the top of the picture, in which Titian in his own hand, and in the same character of letter as that on his Picture of the Bacchus and Ariadne, now in the National Gallery, had written in dry colour, called *Rosso Venetiano* - TICIANVS. F., after which follow several lines which have become illegible. The second is a smaller shield at the corner of the Picture, in which are designed the Arms of the Family for whom the Picture was painted - probably those of the Borghese, as the picture is known to have been in the possession of that family for a very long period previous to the

French army having visited Rome, and it still bears the No. which it held in the Catalogue of the Borghese pictures, viz. 126, painted at the bottom of the picture.

Very few pictures by this great master are of more real importance than that now before us; and not one certainly exists, which can be better authenticated».

Informazioni ulteriori sulle iscrizioni scoperte in seguito all'operazione che ha riportato il dipinto in prima tela vengono fornite nel catalogo di vendita di Christie's di due anni prima, ovvero del 28 giugno 1828, dove viene precisato «To get rid of this with safety, it was necessary that the Picture should be re-lined; and when Peel, of Naylor's Yard, to whom the operation was lately entrusted, had removed the lining, he discovered two most important documents on the back of the original canvas». Viene quindi esplicitato (per quanto già chiaro nel catalogo del 1830) che le iscrizioni, una con uno scudo nella parte superiore con la supposta firma «-TICIANVS. F.» e la seconda con uno scudo più piccolo nell'angolo con uno stemma, erano sul verso della tela originale.

Per quanto riguarda le dimensioni, sono presenti nel catalogo Radstock del 1826 (v. provenienza), come 39 x 31 pollici, «The Virgin supporting the Infant in her arms, to whom the Magdalen is presenting a Vase of Ointment. This fine production of Titian's pencil is marked with great sweetness of character, and elegance of design, as well as glow of colour. It was formerly one of the Collection of the Borghese Palace -- 39 inches by 31», e nel catalogo Buchanan del 1830 (v. provenienza), dove è descritto come 3' 2" x 2' 6" (ovvero 38 x 30 pollici). Facendo una media tra le dimensioni riportate, il quadro Borghese misurava circa 98 x 77,5 cm.

*Al momento non esiste nessuna versione che può essere identificata con il dipinto già Borghese

Note

¹Per quanto riguarda le dimensioni non è facile stabilire la lunghezza del palmo utilizzata nell'inventario del 1693. A titolo esemplificativo, sempre per rimanere su opere di Tiziano, si può prendere il *Cristo flagellato*, (oggi Galleria Borghese, 113,5 x 88,5 cm) che viene descritto come alto palmi 4 (inv. 1693, n. 396), ovvero lunghezza del palmo di 28,4 cm, oppure l'*Amor sacro e Amor profano*, (oggi Galleria Borghese, 118 x 278 cm), che viene descritto come alto palmi 4 (inv. 1693, n. 461), cioè una lunghezza del palmo di 29,5 cm. Da ricordare, in ogni caso, che in quell'inventario le misure sono riportate in modo approssimativo, quasi sempre viene indicata solo l'altezza e non è infrequente trovare la descrizione «quadro grande».

Le dimensioni fornite nell'inventario del 1693, quindi (tre palmi e mezzo di altezza), sono compatibili con quelle riportate nei cataloghi di vendita del 1826 e 1830 (circa 98 x 77,5 cm), che sarebbe un'altezza di tre palmi e mezzo considerando un palmo di 28 cm.

Schede Varianti

A2

Tiziano Vecellio, *Madonna con il Bambino e Maria Maddalena*, Olio su tela, 98 x 82 cm, San Pietroburgo, Ermitage, inv. 118, **Provenienza**: Presso la casa di Tiziano al momento della sua morte; collezione Barbarigo; venduto in Russia nel 1850. **Bibliografia**: C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte* [...], Venezia 1648, ed. moderna a cura di D.F. von Hadeln, vol. I, p. 200; C.N. Cochin, *Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture q'on voit dans les principales villes d'Italie*, vol. III, Paris, 1758, pp. 141-142; ed. moderna C. Michel, *Le Voyage d'Italie de Charles-Nicholas Cochin (1758)*, Roma 1991. G.C. Bevilacqua, *Insigne pinacoteca della nobile Veneta famiglia Barbarigo Della Terrazza*, Venezia 1845, n. 76; J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Tizian, Leben un Werke*, vol. II, Leipzig 1877, p. 423; C.A. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, Venezia 1900, p. 287, n. 76; L. Venturi, *Saggio sulle opere d'arte italiana a Pietroburgo*, in «L'arte», 15, 1912, p. 140 (come non autografo: «Buona la pittura, ma meschina la composizione»); O. Fischel, *Tizian. Des Meisters Gemälde in 274 Abbildungen*, Stuttgart 1907, p. 209; W. Suida, *Le Titien*, Parigi 1935, pp. 138, 181, riprodotto tav. 276a; W. Suida, *Miscellanea tizianesca*, in «Arte Veneta», VI, 1952, p. 28; R. Pallucchini, *Tiziano*, Lezioni tenute alla Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna durante l'anno 1952-53, Bologna 1953, pp. 48-49; V.F. Levinson-Lessing, A.E. Krol, U.A. Rusakov, *Gosudarstvenny Ermitazh: Otdel zapadnoevropeyskogo iskusstva: Katalog zhivopisi. T. II* (Museo di stato dell'Ermitage: dipartimento dell'arte dell'Europa occidentale: Catalogo dei dipinti. Vol. II.) Leningrado, Mosca, 1958, cat. n. 118; F. Valcanover, *Tutta la pittura di Tiziano*, Milano 1960, vol. I, p. 104, riprodotto tav. 222; R. Pallucchini, *Die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts*, München 1961, p. 288; S. Savini Branca, *Il collezionismo veneziano nel '600*, Padova 1964, p. 186; T.D. Fomiciova, *I dipinti di Tiziano nelle raccolte dell'Ermitage*, in «Arte Veneta», XXI, 1967, pp. 63-64; R. Pallucchini, *Tiziano*, Firenze 1969, vol. I, p. 128, vol. II, tav. 358; F. Valcanover (a cura di), *L'opera completa di Tiziano*, presentazione di C. Cagli, I Classici dell'arte, Milano 1969, p. 111, cat. n. 212, ed. 1978, p. 112, cat. n. 212; H.E. Wetthey, *The Paintings of Titian. I.*

The Religious Paintings, London, 1969, cat. n. 68, p. 111, riprodotto tav. 52; T. Pignatti, *Tiziano. Tutti i dipinti*, vol. I, Milano 1981, p. 80, cat. n. 219; T.D. Fomiciova, *The Hermitage Catalogue of Western European Painting. Venetian Painting, Fourteenth to Eighteenth Centuries*, Mosca e Firenze 1992, pp. 336-337, cat. n. 256; M. Dazzi, E. Merkel (a cura di), *Catalogo della Pinacoteca della Fondazione scientifica Querini Stampalia*, Vicenza 1993, p. 42; V. Tâtrai, *Una novità tizianesca in Ungheria*, in «Arte Cristiana», vol. 94, 2006, fasc. 832, pp. 33-34, 37, riprodotto fig. 10; V. Tâtrai, in L. Puppi (a cura di), *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra di Belluno, 2007 – 2008, Milano 2007, p. 390; G. Tagliaferro, *La pala di Serravalle e la congiuntura degli anni '40*, in «Venezia Cinquecento», XVIII, 2008 (2009), p. 51; B. Aikema, M. Mancini, A.J. Martin, G. Tagliaferro, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze 2009, p. 128; F. De Luca, in A. Natali (a cura di), *Il pane degli angeli - Offering of the Angels. Paintings and Tapestries from the Uffizi Gallery*, catalogo della mostra, 2011 –2013, Firenze 2011, p. 150; I. Artemieva, *La Madonna Barbarigo di Tiziano*, in I. Artemieva, D. Ton (a cura di), *Tiziano. La Madonna Barbarigo dell'Ermitage: Storia, fortuna, restauro*, catalogo della mostra di Belluno, 2017, Verona 2017, pp. 7-14, riprodotto p. 16; D. Ton, *Per la fortuna di un modello tizianesco*, in I. Artemieva, D. Ton (a cura di), *Tiziano. La Madonna Barbarigo dell'Ermitage: Storia, fortuna, restauro*, catalogo della mostra di Belluno, 2017, Verona 2017, pp. 19-30; I. Artemieva, *Titian's Barbarigo Madonna: the original and its variants*, in P. Humfrey (a cura di), *Titian. Themes and Variations*, Firenze 2023, pp. 157, 159, p. 161 nota 23; G. Tagliaferro, *Introduction: the composition of themes and variations by Titian and his workshop*, in P. Humfrey (a cura di), *Titian. Themes and Variations*, Firenze 2023, pp. 26-28, riprodotto fig. 13. **A3** Bottega di Tiziano, *Madonna con il Bambino e Maria Maddalena*, Olio su tela, 110 x 76 cm, Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte, depositi, **Provenienza**: forse collezione Farnese, Parma, 1680 (v. Campori 1870 in bibliografia), **Fonti e Bibliografia**: forse G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870, p. 224; J.A.

Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Tizian, Leben un Werke*, vol. II, Leipzig 1877, p. 445 (come copia della versione di San Pietroburgo); A. De Rinaldis, *Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli: catalogo*, Napoli 1911, pp. 157-158, cat. n. 81; A. De Rinaldis, *Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli 1927, p. 341 (come copia); W. Suida, *Miscellanea tizianesca*, in «Arte Veneta», VI, 1952, p. 29; R. Pallucchini, *Tiziano*, Firenze 1969, p. 294; H.E. Wetthey, *The Paintings of Titian. I. The Religious Paintings*, London, 1969, cat. n. 68, p. 111; G. Bertini, *La Galleria del Duca di Parma. Storia di una collezione*, Bologna 1987, p. 103; B. Jestaz, *L'inventaire du Palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644*, Roma 1994, p. 165; M.Utili, in N. Spinosa (a cura di), *Museo nazionale di Capodimonte. La collezione Farnese. I dipinti lombardi, liguri, veneti, toscani, romani, umbri, fiamminghi. Altre scuole. Fasti farnesiani*, vol. 2, Milano 1997, pp. 69-70, riprodotto p. 70; D. Ton, *Per la fortuna di un modello tizianesco*, in I. Artemieva, D. Ton (a cura di), *Tiziano. La Madonna Barbarigo dell'Ermitage: Storia, fortuna, restauro*, catalogo della mostra di Belluno, 2017, Verona 2017, pp. 20, 24-25, riprodotto fig. 4 p. 25 (come copia); I. Artemieva, *Titian's Barbarigo Madonna: the original and its variants*, in P. Humfrey (a cura di), *Titian. Themes and Variations*, Firenze 2023, p. 159 (come copia).

A4 *Madonna con il Bambino e Maria Maddalena*, Olio su tela, 115 x 96 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 988.

A5 *Madonna con il Bambino e Maria Maddalena*, Olio su tela, 110 x 88 cm (fototeca Kunsthistorisches Institut di Firenze, scheda n. 461912).

A6 *Madonna con il Bambino e Maria Maddalena*, Tecnica e dimensioni ignote, Copenaghen, conte A. de Moltke, l'immagine è riprodotta in Krohn 1910 (v. bibliografia), **Bibliografia**: M. Krohn, *Italienske Billeder i Danmark*, Copenaghen 1910, fig. 59; H.E. Wetthey, *The Paintings of Titian. I. The Religious Paintings*, London, 1969, p. 111.

A7 *Madonna con il Bambino e Maria Maddalena*, Olio su tela, 94 x 74 cm (37 x 29 pollici), **Provenienza**: Collezione Stewart, New York; vendita A.T. Stewart collection of paintings,

sculptures, and other objects of art, American Art Association, New York, 25 marzo 1887, lotto 181 (foto riprodotta nella scheda della Witt Library di Londra). **Bibliografia:** H.E. Wethey, *The Paintings of Titian. I. The Religious Paintings*, London, 1969, p. 111.

A8 *Madonna con il Bambino e Maria Maddalena*, Olio su tela, 91,4 x 81,3 cm. È il dipinto pubblicato da Ton (Ton 2017, v. bibliografia), e presente nella fototeca Zeri (scheda n. 43553) come collezione privata, Londra. **Provenienza:** collezione Detlef von Hadeln (scheda fototeca Kunsthistorisches Institut di Firenze n. 406844); Christie's South Kensington, London, 5 dicembre 1997, lotto 45. **Bibliografia:** D. Ton, *Per la fortuna di un modello tizianesco*, in I. Artemieva, D. Ton (a cura di), *Tiziano. La Madonna Barbarigo dell'Ermitage: Storia, fortuna, restauro*, catalogo della mostra di Belluno, 2017, Verona 2017, pp. 25, 30 nota 16, riprodotto fig. 5.

B1 Bottega di Tiziano Vecellio, *Madonna con il Bambino e figura femminile*, Olio su tela, 73 x 60 cm, Firenze, Uffizi, inv. 949 – 1890, in deposito presso la Camera dei Deputati, Roma **Provenienza:** Firenze, collezione cardinal Carlo de’ Medici, casino medicoo di San Marco; Firenze, Galleria degli Uffizi, Palazzo degli Uffizi, Firenze, 1677; Poggio a Caiano, Villa medicea di Poggio a Caiano, rifugi bellici, 1940; Firenze, Palazzo Pitti, Firenze, 1944; Firenze, Palazzo Pitti, Palazzo Pitti, Magazzino Occhi, Firenze, 1954; Firenze, Galleria degli Uffizi, Palazzo degli Uffizi, 1976. **Bibliografia:** J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Tizian, Leben un Werke*, vol. II, Leipzig 1877, p. 464 (come scuola di Tiziano); Galleria degli Uffizi, *Catalogo dei dipinti*, Firenze 1926, p. 84, n. 949 (come scuola di Tiziano); W. Suida, *Miscellanea tizianesca*, in «Arte Veneta», VI, 1952, p. 29; R. Pallucchini, *Tiziano*, Firenze 1969, p. 294, cat. n. 358; F. Valcanover (a cura di), *L'opera completa di Tiziano*, presentazione di C. Cagli, Classici dell'arte, Milano 1969, p. 112; cat. n. 15; H.E. Wethey, *The Paintings of Titian. I. The Religious Paintings*, London, 1969, p. 111, cat. n. 68.1 (come copia da Tiziano); G. Incerpi, in G. Agostini, E. Allegri, A. Cecchi, G. Chiari­ni, L. Fiorentini, G. Incerpi, M. Manfrini, F.P. Squellati, M. Zecchini (a cura di), *Tiziano nelle Gallerie fiorentine*, catalogo della mostra di Firenze, 1978-1979, Firenze 1978, cat. n. 50, pp. 184-186; L. Berti (a cura di), *Gli Uffizi: Catalogo generale*, Firenze 1980, cat. n. P1732, p. 550; A. Natali (a cura di), *Il pane degli angeli - Offering of the Angels. Paintings and Tapestries from the Uffizi Gallery*, catalogo della mostra, 2011 –2013, Firenze 2011, pp. 148-167; I. Artemieva, *La Madonna Barbarigo di Tiziano*, in I. Artemieva, D. Ton (a cura di), *Tiziano. La Madonna Barbarigo dell'Ermitage: Storia, fortuna, restauro*, catalogo della mo-

stra di Belluno, 2017, Verona 2017, p. 13; D. Ton, *Per la fortuna di un modello tizianesco*, in I. Artemieva, D. Ton (a cura di), *Tiziano. La Madonna Barbarigo dell'Ermitage: Storia, fortuna, restauro*, catalogo della mostra di Belluno, 2017, Verona 2017, pp. 19-20, 22-23, riprodotto p. 18; I. Artemieva, *Titian's Barbarigo Madonna: the original and its variants*, in P. Humfrey (a cura di), *Titian. Themes and Variations*, Firenze 2023, pp. 155, 156, 157, riprodotto fig. 6; G. Tagliaferro, *Introduction: the composition of themes and variations by Titian and his workshop*, in P. Humfrey (a cura di), *Titian. Themes and Variations*, Firenze 2023, pp. 26-28, riprodotto fig. 15.

B2 *Madonna con il Bambino e figura femminile*, Olio su tela, 67 x 56 cm, **Provenienza:** Lawrence, Crewkerne (Somerset, UK), 22 gennaio 2016, lotto 1506.

B3 *Madonna con il Bambino e figura femminile*, Olio su tela, 69 x 59 cm, **Provenienza:** L'Huillier & Associés, Parigi, 28 giugno 2013, lotto 21.

B4 *Madonna con il Bambino e figura femminile*, Olio su tela, 67,5 x 58 cm, **Provenienza:** Micaëla Ana María Cousiño y Quiñones de León, contessa di Parigi (1938 – 2022); vendita princesse Micaela d'Orléans, Millon, Parigi, 15 settembre 2013, lotto 40.

B5 *Madonna con il Bambino e figura femminile*, 91,6 x 73,4 cm, Zagabria, museo Mimara.

B6 *Madonna con il Bambino e figura femminile*, Olio su tela, 72 x 62 cm, **Provenienza:** Berard-Peron, Corbas, 17 settembre 2022, lotto 37.

B7 *Madonna con il Bambino e figura femminile*, Olio su tela, 33,5 x 27 cm, **Provenienza:** Bertolami, Roma, 2 luglio 2020, lotto 268.

B8 *Madonna con il Bambino e figura femminile*, Olio su tela, 66 x 56 cm, **Provenienza:** Sotheby's, Londra, 25 ottobre 1978, lotto 53 (fotografia al Kunsthistorisches Institut di Firenze, scheda 462771).

B9 *Madonna con il Bambino e figura femminile*, Olio su tela, dimensioni ignote. È il dipinto pubblicato da Ton (Ton 2017, v. bibliografia), e presente nella fototeca Zeri (scheda n. 43550). **Provenienza:** già collezione *M. Longhena*, Bologna. **Bibliografia:** D. Ton, *Per la fortuna di un modello tizianesco*, in I. Artemieva, D. Ton (a cura di), *Tiziano. La Madonna Barbarigo dell'Ermitage: Storia, fortuna, restauro*, catalogo della mostra di Belluno, 2017, Verona 2017, p. 23, riprodotto fig. 3.

B10 *Madonna con il Bambino e figura femminile*, Olio su tela, 68,5 x 56 cm, Meban Antique

Auction Gallery, Meban (NC), USA, 25 marzo 2023, lotto 49.

B11 *Madonna con il Bambino e figura femminile*, Tecnica e dimensioni ignote, **Provenienza:** collezione Renier, Liège (scheda Witt Library Londra, senza indicazioni di tecnica e dimensioni), **Bibliografia:** H.E. Wethey, *The Paintings of Titian. I. The Religious Paintings*, London, 1969, p. 111.

C1 *Madonna con il Bambino e Maria Maddalena*, Olio su tela, 99,9 x 80,9 cm. Il catalogo di Christie's, 2020 (v. provenienza), la identifica erroneamente con la versione già appartenuta alla collezione Borghese. Tuttavia non può trattarsi di quella redazione perché nell'agosto del 1827, data dell'acquisto a Roma della versione Christie's, l'esemplare ex Borghese era già in Inghilterra (v. scheda della redazione Borghese in questo volume, p. 63). **Provenienza:** James Irvine (1759–1831), Roma, 24 agosto 1827, da cui è stato acquistato nell'agosto del 1827 da; Sir William Forbes, 7th Baronet of Pisligo (1773–1828), Fettercairn House, Grampian, Scozia, e quindi per discendenza; Two Great Scottish Collections, Property from the Forbeses of Pisligo and the Marquess of Lothian; Sotheby's, Londra, 28 marzo 2017, lotto 29, come «seguace di Tiziano»; collezione privata; Christie's, online auction 18875, asta chiusa il 30 luglio 2020, lotto 50. **Fonti e Bibliografia:** Lettera di James Irvine a Sir William Forbes, spedita da Bologna il 24 agosto 1827, The Getty Research Institute, Los Angeles, manoscritto inedito; Lettera di Charles Irvine a suo zio James Irvine, datata 11 marzo 1828, che conferma che Sir William Forbes ha visto e pagato 150 ghinee per il dipinto, The Getty Research Institute, Los Angeles, manoscritto inedito; Lettera di James Irvine a Sir William Forbes, spedita il 5 novembre 1828, The Getty Research Institute, Los Angeles, manoscritto inedito; Fettercairn House, inventario del 1917 (drawing room); Fettercairn House, inventario del 1930 (drawing room); M. Jaffé, *Pesaro Family Portraits: Pordenone, Lotto and Titian*, in «The Burlington Magazine», CXIII, n. 825, dicembre 1971, p. 702, nota 35; I. Artemieva, *Titian's Barbarigo Madonna: the original and its variants*, in P. Humfrey (a cura di), *Titian. Themes and Variations*, Firenze 2023, p. 160, riprodotto fig. 8.

C2 *Madonna con il Bambino e Maria Maddalena*, Tecnica e dimensioni ignote, collezione privata. **Bibliografia:** I. Artemieva, *Titian's Barbarigo Madonna: the original and its variants*, in P. Humfrey (a cura di), *Titian. Themes and Variations*, Firenze 2023, p. 160, riprodotto fig. 8.

C3 *Madonna con il Bambino e Maria Maddalena*, Tecnica e dimensioni ignote, collezione privata. **Bibliografia:** I. Artemieva, *Titian's Barbarigo Madonna: the original and its variants*, in P. Humfrey (a cura di), *Titian. Themes and Variations*, Firenze 2023, p. 160, riprodotto fig. 7.

C3 Cesare Vecellio (?), *Madonna con il Bambino e santa Maria Maddalena*, Olio su tela, 99 x

86 cm, **Provenienza:** Dorotheum, Vienna, 10 novembre 2020, lotto n. 30.

D1 *Madonna con il Bambino e Maria Maddalena*, Olio su tela, 98 x 78 cm, Ubicazione ignota. Il dipinto è stato a lungo identificato con la versione proveniente dalla collezione Borghese (v. scheda della redazione Borghese in questo volume, p. 63). Come tale, infatti, compare nella schedatura della fototeca Berenson (olwork627203, http://id.lib.harvard.edu/images/olwork627203/catalog) e nei cataloghi Sedelmeyer del 1913 e Detroit, 1928 (v. provenienza). Tuttavia, per quanto le dimensioni siano simili (il dipinto Borghese veniva riportato come circa 98 x 77,5 cm, v. scheda Borghese) non viene menzionato il numero di inventario Borghe­se, 126, che dovrebbe comparire in basso a sinistra. Non si fa menzione neanche della supposta firma e dello stemma, scoperti dopo che il dipinto fu riportato in prima tela nel terzo decennio del XIX secolo (v. scheda Borghese). È possibile, in ogni caso, che il quadro sia stato rintelato, coprendo così le iscrizioni sul verso della tela originale, e che si sia perso il n. di inventario 126. Appare tuttavia improbabile che tali testimonianze siano state cancellate entrambe. La qualità mediocre del dipinto, inoltre, contrasta con gli elogi riscossi dal quadro Borghese quando era ancora a Roma. «[...] The picture of the little Christ, the Magdalen, and Madon­na, which I copied in the Borghese, where there is a fine, warm, mellow glow, that prevails throughout the whole carnation. This difference of manner Titian used more or less in the pictures executed in his best time: for his other manner seems to arise more from a neglect and slovenly execution. But this warm manner seems to have more of Giorgione in it» (Barry 1809, p. 6). «In the Barbarigo palace is a picture of the Madonna, Child, &c. a similar one I copied at the Borghese. The only difference which I observe between them is, that the one at Rome is coloured with a finer glow and more warmth. They are the same in all other respects. The woman who presents the vase to the Bambino, is more entire in that of the Barbarigo, as the canvas is larger» (Barry 1809, pp. 44-45). Segnalato anche da Ton 2017 (v. bibliografia, pp. 26, 30 nota 17) come presente nell'archivio fotografico di Hermann Voss presso l'Istituto olandese di Storia dell'Arte di Firenze, inv. 6091. L'immagine è visibile sul sito internet dell'Istituto olandese (http://www.niki.digitalcollections.it/islandora). Una derivazione da questo prototipo, limitata soltanto al gruppo della Madonna con il Bambino, di qualità più scadente, è al museo di Bordeaux (scheda D3). **Provenienza:** presso Sedelmeyer, Parigi, 1913, cat. n. 65; presso Duveen, New York, luglio 1915 (fototeca Berenson); presso Nor-

bert Fischmann, Monaco di Baviera, 1928; collezione privata, Svizzera; Köller, Zurigo, 31 marzo 2017, lotto 3080, come Padovanino. **Bibliografia:** *100 Paintings by Old Masters of the Dutch, Flemish, Italian, French, and English schools, being a portion of the Sedel­meyer Gallery*, Paris 1813, p. 102, cat. n. 65; *Catalogue of a Loan Exhibition of Paintings by Titian*, Detroit 1928, cat. n. 12.

D2 *Madonna con il Bambino e Maria Maddalena*, Tecnica e dimensioni ignote. Pubblicato da Ton (Ton 2017, v. bibliografia), erroneamente identificato con la versione già ritenuta proveniente dalla collezione Borghese (v. scheda della redazione Borghese in questo volume, p. 63). **Bibliografia:** D. Ton, *Tiziano. La Madonna Barbarigo dell'Ermitage: Storia, fortuna, restauro*, catalogo della mostra di Belluno, 2017, Verona 2017, pp. 19-20, riprodotto p. 17; I. Artemieva, *Titian's Barbarigo Madonna: the original and its variants*, in P. Humfrey (a cura di), *Titian. Themes and Variations*, Firenze 2023, pp. 158-159; G. Tagliaferro, *Introduction: the composition of themes and variations by Titian and his workshop*, in P. Humfrey (a cura di), *Titian. Themes and Variations*, Firenze 2023, pp. 26-28, riprodotto fig. 14.

D3 *Madonna con Bambino*, Olio su tela, 92 x 69 cm, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, inv. Bx E 317. **Bibliografia:** J. Habert, *Bordeaux, Musée des Beaux-Arts: Peinture italienne XVe-XIXe siècles; Inventaire des Collections publiques françaises*, Paris 1987, p. 110, cat. n° 66, riprodotto. p. 110.

E1 Bottega di Tiziano Vecellio (?), *Madonna con il Bambino e san Paolo*, Olio su tela, 108 x 96,5 cm, Hungarian National Bank, in deposito a Budapest presso Szépművészeti Múzeum, inv. L.3. 745. **Provenienza:** Galleria ducale di Modena, 1648 (v. Ridolfi in fonti e bibliografia); collezione Kaunitz, Budapest; forse collezione Károlyi, Budapest; collezione privata ungherese; Cassa di Risparmio della Posta ungherese; Asta della Cassa di Risparmio della Posta ungherese, novembre 1932, lotto 84 (come copia da Tiziano); collezione privata ungherese; Nagyházi Galéria és Aukcióház, Budapest. Asta del 24 maggio 2005, lotto 65, venduto per 140 milioni di fiorini ungheresi; Gyula Pintér, Budapest (in deposito Szépművészeti Múzeum, Budapest); Magyar Nemzeti Bank (Banca Nazionale ungherese), acquistato nel 2015 per 4,5 miliardi di fiorini ungheresi, circa 14,5 milioni di euro), in deposito Szépművészeti Múzeum, Budapest. **Fonti e Bibliografia:** C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte* [...], Venezia 1648, ed. moderna a cura di D.F. von Hadeln, vol. I. p. 197; Biblioteca Estense Universitaria di Modena, Archivio Muratoriano, *Inventario degli inizi del XVIII secolo*, citato in A. Venturi, *la R. Galleria Estense in Modena*, Modena 1882, p. 307; V. Tátrai, *Una novità tizianesca in Ungheria*, in «Arte Cristiana», vol. 94, 2006, fasc. 832, pp. 33-40; V. Tátrai, in L. Puppi (a cura di), *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra di Belluno, 2007 – 2008, Milano 2007, pp. 390-391, cat. n. 72, riprodotto p. 289; G. Tagliaferro, *La pala di Serravalle*

e la congiuntura degli anni '40, in «Venezia Cinquecento», XVIII, 2008 (2009), p. 51; B. Aikema, M. Mancini, A.J. Martin, G. Tagliaferro, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze 2009, p. 128, riprodotto; F. De Luca, in A. Natali (a cura di), *Il pane degli angeli - Offering of the Angels. Paintings and Tapestries from the Uffizi Gallery*, catalogo della mostra, 2011 –2013, Firenze 2011, p. 150; I. Artemieva, *La Madonna Barbarigo di Tiziano*, in I. Artemieva, D. Ton (a cura di), *Tiziano. La Madonna Barbarigo dell'Ermitage: Storia, fortuna, restauro*, catalogo della mostra di Belluno, 2017, Verona 2017, p. 13; D. Ton, *Per la fortuna di un modello tizianesco*, in I. Artemieva, D. Ton (a cura di), *Tiziano. La Madonna Barbarigo dell'Ermitage: Storia, fortuna, restauro*, catalogo della mostra di Belluno, 2017, Verona 2017, pp. 19-20, riprodotto p. 17; I. Artemieva, *Titian's Barbarigo Madonna: the original and its variants*, in P. Humfrey (a cura di), *Titian. Themes and Variations*, Firenze 2023, pp. 158-159; G. Tagliaferro, *Introduction: the composition of themes and variations by Titian and his workshop*, in P. Humfrey (a cura di), *Titian. Themes and Variations*, Firenze 2023, pp. 26-28, riprodotto fig. 14.

E2 *Madonna con il Bambino e san Paolo*, Unica copia conosciuta della composizione del dipinto di Budapest con san Paolo, già pubblicato da Succi (v. bibliografia) e in passato attribuito a Padovanino da Egidio Martini (Ton 2017, v. bibliografia). **Bibliografia:** D. Succi, *Il fiore di Venezia. Dipinti del Seicento all'Ottocento in collezioni private*, Gorizia 2014, pp. 18-21; D. Ton, *Per la fortuna di un modello tizianesco*, in I. Artemieva, D. Ton (a cura di), *Tiziano. La Madonna Barbarigo dell'Ermitage: Storia, fortuna, restauro*, catalogo della mostra di Belluno, 2017, Verona 2017, pp. 28, 30 nota 21, riprodotto fig. 7;

E3 *Madonna con Bambino*, Olio su tela, 73,4 x 60 cm, Collezione privata.

F1 *Madonna con Bambino e san Giovannino*, Olio su tela, 111 x 108 cm, Già Fondazione Querini Stampalia in deposito presso la chiesa di S. Maria di Cavarzere, da cui fu sottratto nella notte tra il 2 e il 3 agosto 1971. Nella composizione san Giovannino sostituisce la Maddalena. La figura di san Giovannino è presa dal dipinto degli Uffizi con la *Madonna col Bambino e san Giovannino* (Inv. 967 – 1890) di provenienza Medici e in passato considerato come autografo di Tiziano. **Bibliografia:** M. Dazzi, E. Merkel (a cura di), *Catalogo della Pinacoteca della Fondazione scientifica Querini Stampalia*, Vicenza 1993, p. 42., riprodotto fig. 15.

F2 *Sacra Famiglia*, Olio su tela, 98 x 119 cm. **Provenienza:** Wannenes, Genova, 21 settembre 2021, lotto 192.

Fotolito:
Pixel Studio, Bresso (Milan)

Stampato nel settembre 2024 presso:
Gally Thierry Stampa, Milano

**©Carlo Orsi Antichità
2024**

ISBN: 979-12-985099-0-0