



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in

Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

Antonio Morassi e Tiziano

UNA VITA DI STUDI (1914-1976), LE SCOPERTE, UNA
MONOGRAFIA POCO CONSIDERATA

Relatore

Ch. Prof. Giulio Zavatta

Correlatore

Ch. Prof. Giovanni Maria Fara

Laureanda

Camilla Traldi

Matricola 869565

Anno Accademico

2021 / 2022

Indice

Introduzione – La vocazione dello storico dell’arte.....	3
Capitolo 1 - Studiare Tiziano a Vienna con Max Dvořák.....	7
LA SCUOLA DI VIENNA E LA SUA RICEZIONE ITALIANA	7
UN MAESTRO: MAX DVOŘÁK.....	10
GLI APPUNTI DI ANTONIO MORASSI	14
L’INFLUENZA DI DVOŘÁK SUL TIZIANO MORASSIANO.....	19
Capitolo 2 - Insegnare Tiziano. Morassi docente negli Atenei di Pavia e Milano	22
DALLA SOPRINTENDENZA ALLA DOCENZA	22
L’ATENEIO DI PAVIA	25
IL CORSO SU TIZIANO DEL 1938.....	26
LA CONCLUSIONE DEL PERIODO PAVESE	48
IL CORSO SULLA GIOVINEZZA DI TIZIANO A MILANO DEL 1945	49
Capitolo 3 – Le pubblicazioni su Tiziano del dopoguerra	53
UNA PREMessa: GIORGIONE (1942).....	53
<i>IL TIZIANO DI CASA BALBI</i> (1946)	56
IL CONTRIBUTO NELL’ <i>ENCICLOPEDIA CATTOLICA</i> (1954).....	65
LE “LECTURES” SU <i>GIORGIONE E TIZIANO</i>	67
<i>GLI ESORDI DI TIZIANO</i> (1955).....	74
<i>GLI AFFRESCHI DELLA SCUOLA DEL SANTO A PADOVA</i> (1956).....	77
<i>RITRATTI DEL PERIODO GIOVANILE DI TIZIANO</i> (1956)	82
LA VOCE NELL’ <i>ENCICLOPEDIA UNIVERSALE DELL’ARTE</i> (1964)	87
Capitolo 4 – Antonio Morassi, Amilcare Pizzi e il volume su Tiziano del 1964	95
UNA LUNGA ATTESA.....	95
IL <i>METODO MORASSI</i>	98
CINQUANT’ANNI IN CINQUE MESI: IL MANOSCRITTO, IL DATILOSCRITTO, LA CARTELLA EDITORIALE	100
L’EDIZIONE	105
Capitolo 5 – Fino al 1976.....	123
RISCOPERTE E RESTITUZIONI	123
APPUNTI D’ARCHIVIO	143
Conclusione – Antonio Morassi e Rodolfo Pallucchini attorno a Tiziano	155
Appendici	166
Appendice 1 – L’Archivio Morassi e Tiziano.....	167

Appendice 2 – L’archivio storico dell’Università di Pavia.....	180
Appendice 3 – Tiziano. APPUNTI DI STORIA DELL’ARTE delle LEZIONI del Chiar.mo Prof. ANTONIO MORASSI della R. Università di Pavia a cura dello studente G.G.	183
Bibliografia	211

Introduzione – La vocazione dello storico dell'arte

Antonio Morassi (Gorizia 1893 – Milano 1976), nel corso della lunga carriera, ottenne d'essere riconosciuto quale punto di riferimento per l'Italia e per l'estero nel campo degli studi storico-artistici, specialmente quelli afferenti all'area veneta tra XVII e XVIII secolo. La sua intensa attività di ricerca, a cui certamente giovarono le esperienze frutto dell'attività di docenza presso gli atenei di Milano e Pavia, nonché quelle che lo videro impegnato “sul campo” quale Soprintendente e Direttore della Pinacoteca di Brera, ebbe i suoi massimi risultati nella pubblicazione dei cataloghi completi delle opere del Tiepolo¹ e dei fratelli Guardi²; ma, per assaporare e comprendere davvero la disciplina, così come concepita da un suo cultore, è necessario immergersi nel suo mondo: l'Archivio Morassi. I materiali ivi conservati, raccolti dagli anni Venti alla morte dello studioso, pervennero al Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari nel 1980, insieme alla fototeca e alla biblioteca, e costituiscono il prezioso strumento con cui è stato possibile ricostruire il rapporto intellettuale tra il goriziano e l'oggetto di studio che sembra averlo davvero accompagnato dagli anni della formazione accademica alla dipartita, Tiziano Vecellio. Il nome del Cadorino compare già nella presentazione dello studioso in apertura del volume di studi a lui dedicati, promosso e curato dalla rivista «Arte Veneta» nel 1971:

I corsi tenuti nell'Ateneo lombardo in quell'intenso triennio sembrano anticipare e dare delle indicazioni per quella ricerca che costituirà il massimo terreno delle sue indagini, e cioè: la pittura del Settecento veneziana; Giorgione, Tiziano: quest'ultimo corso tenuto appunto nel 1939³.

Oltre alla menzione di Morassi nel ruolo di docente presso l'Ateneo di Pavia, il testo ricorda alcuni dei suoi contributi fondamentali dedicati al Vecellio:

Al 1964 risale il volume sul Tiziano, e allo stesso anno la voce relativa scritta per l'Enciclopedia Universale dell'Arte. Questi ultimi studi costituiscono il condensato critico della lunga attività di studio svolta attorno alla figura del più famoso pittore veneziano. Tali studi iniziarono evidentemente quando il Morassi affrontò con risultati altamente positivi il problema di Giorgione nel volume di cui s'è parlato. Altri notevoli contributi per la migliore conoscenza dell'artista si aggiunsero in seguito, tra cui la scoperta e la pubblicazione del Tiziano giovanile della Galleria Balbi di Genova, pubblicato in «Emporium» nel 1946. Sul problema della giovinezza di Tiziano il Morassi tornò ancora in un articolo apparso in «Arte Veneta» nel '54⁴.

¹ A. MORASSI, *A complete catalogue of the paintings of G.B. T.*, Phaidon, London 1955.

² A. MORASSI, *Guardi: Antonio e Francesco*, 2 voll. Alfieri, Venezia 1973.

³ *Antonio Morassi*, a cura del Comitato Promotore del volume, in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, a cura di «Arte Veneta», Alfieri, Venezia 1971, p. 3.

⁴ *Ivi*, p. 4.

Qui, compare anche una nota sullo spirito dello storico dell'arte.

Studioso attento ed informato, continua a lavorare e a offrire il patrimonio prezioso della sua competenza con spirito giovanile ed entusiasta. Morassi non appartiene a nessuna corrente, non s'è mai piegato a compromessi, sostenendo validamente ma fermamente in polemica cortese, anche se ferma, le sue opinioni. Uomo raffinato, studioso serio ma non fanatico, né pedante, conosce l'equilibrio delle cose, sa dare giusto peso ai fatti e alle circostanze nei quali e nelle quali s'è trovato a passare. Col suo senso di equilibrio, con lo spirito rivolto sempre avanti a sé, Morassi ha saputo superare le avversità della vita, indicando agli altri, specie ai giovani, senza superbia, senza pedanteria, come si possa rimanere fedeli per tutta la vita ad uno stesso ideale, cui egli, con giovinezza, continua a guardare⁵.

Nel corso della presente ricerca, è emerso un taccuino di riflessioni appuntate presso il luogo di villeggiatura prediletto da Morassi, Gardone Riviera: più volte il nome comparirà nel presente elaborato, come un'oasi felice in cui permettere ai pensieri di fluire più o meno liberamente sulla carta. Talvolta, esse rivelano l'intimità profonda di talune considerazioni della tarda età:

Vita si scias uti longa est

Arrivato alla formazione ed aspirando a tanti fini che mi prefiggevo, il tempo disponibile all'uomo mi sembrava sempre più breve ed insufficiente all'espletamento del compito che mi s'affacciava. Come tanti di noi, e sono certamente i più, soffrivo dell'insufficienza del tempo disponibile e lamentavo, come altri lamentano, che troppo breve è la vita dell'uomo. Ma un giorno, ed ero proprio in quell'età in cui mi sembrava più necessario che mai concretare i miei pensieri in un ordine rigoroso e perentorio, laddove invece io differivo i programmi più impegnativi, un giorno dunque mi capitò di leggere, a tergo d'un stupendo ritratto del Cinquecento, questa illuminante massima, che lì per lì mi lasciò impressionato per il suo significato duplice... Codesto motto cinquecentesco suonava: Vita si scias uti longa est. "Sappila dunque utilizzare, la vita, ed essa sarà lunga", questo ammonivano le parole antiche⁶.

In certi momenti di "smarrimento", quando maggiormente si avverte necessaria la presenza di una guida, essa può acquisire le sembianze di un autentico maestro: quello che Morassi, come sarà di seguito trattato, riconobbe in Max Dvořák, suo docente presso l'Università di Vienna.

Forse la mia vera vocazione era la pittura. Ma poiché io studiai proprio negli anni in cui incominciava quella lenta opera di disgregazione dell'arte che oggi è nella sua fase più acuta e drammatica, fui come preso per così dire nel fuoco incrociato delle tendenze tardo accademiche

⁵ Ibid.

⁶ AFAM, Unità SN021a LIBRETTI, APPUNTI, NOTE D'ARTE, Sottounità 31, taccuino "1971 – Gardone 'Baita'", foglio 1.

da un lato, e quelle rivoluzionarie dall'altro. Ed ebbi la mia vera crisi di coscienza, da cui trovai scampo nel campo affine, non dunque dell'arte praticante, bensì dello studio della storia dell'arte. Il mio rimpianto per avere abbandonato il campo della pittura fu breve, poiché io ebbi la fortuna di trovare sul mio cammino un grande Maestro quale fu per me Max Dvořák. Ciò che questo nome significhi nel cammino della storia dell'arte di questo secolo⁷ _

Uno dei tratti più evidenti dello studioso goriziano, riscontrabile nei suoi contributi e in parte riconducibile alla propria formazione, fu senza dubbio la compostezza, il rigore che spesso imponeva a se stesso: riportando le parole di Sergio Tavano,

Antonio Morassi è un maestro che ammonisce ed un esempio preziosamente raro. In lui la severità morale e scientifica si esalta in un felice slancio d'intuizioni e si manifesta con misura e persuasione e sempre con quella «signorilità così piena di riserbo» di cui parla Biagio Marin, senza cedimenti, specie verso la retorica⁸.

Ma, potendo attingere alle note dirette dello studioso:

Più si procede negli anni e maggiormente siamo presi dal desiderio, dall'ansia, direi meglio, di conoscere i segreti, ossia il vero segreto del significato, dell'essenza stessa del nostro esistere. Possiamo metterci il cuore in pace, cari Amici, questo segreto, non lo sapremo mai; e forse ci verrà rivelato in un aldilà, pur esso profondamente misterioso.

Ma le norme di vita, che ci debbono guidare nel nostro cammino su questa terra, queste sì, possiamo e dobbiamo conoscerle, perché sono esse a darci un sostegno, un punto fermo, un "ubi consistam" alla nostra esistenza⁹.

Il punto fermo, per Morassi, fu in ogni fase la propria vocazione. Anche se, talvolta, anche quell'equilibrio non resse alcune provocazioni: ardente fu la delusione nel "ridurre" quella che credeva essere una scoperta, la *Sacra Conversazione* Balbi da lui rinvenuta a Genova nel corso di operazioni di salvaguardia delle opere durante la Seconda Guerra Mondiale, ad una ri-scoperta, apprendendo in corso di pubblicazione che altri nomi della storiografia artistica ne avevano fatto cenno in passato, sebbene privi della riproduzione grafica con cui invece il goriziano la fece conoscere al mondo. Si vedrà come, proprio nel trattare Tiziano, l'orgoglio di Morassi fu messo alla prova più volte dal "mancato confronto" col proprio lavoro, come testimoniano i numerosi appunti a penna o matita apposti in calce alle pubblicazioni altrui, con cui "rivendica" i propri contributi, anche con

⁷ *Ivi*, fogli 2-3.

⁸ S. TAVANO, *Antonio Morassi*, in *Tre Goriziani: Marin - Morassi - Pocar*, estratto dal volume XLIV (luglio-dicembre 1976) di «Studi Goriziani», Rivista della Biblioteca Statale Isontina di Gorizia, p. 17.

⁹ AFAM, Unità SN021a LIBRETTI, APPUNTI, NOTE D'ARTE, Sottounità 31, taccuino "1971 - Gardone 'Baita'", foglio 5.

commenti piuttosto “diretti”, e non sempre positivi, in contrasto con quell’atteggiamento che egli stesso contestava circa le “Valutazioni critiche nella Storia dell’arte”:

Le estrose bizzze del Prof. hanno avuto talvolta il potere di impressionare i giovani. Oggi non più. Quei lunghi discorsi, quel rotar degli occhi, quel brandire di sciabole, che si rifaceva ad un celebre modello ed aveva “sempre ragione”, quel tempo insomma è finito. Ma il carattere di fondo è rimasto: insofferente a qualsiasi proposta scientifica altrui, a qualsiasi scoperta o rivelazione altrui¹⁰.

Morassi affiderà alla carta a più riprese, sino agli ultimi mesi di vita, i propri pensieri sul Vecellio, ammettendo più volte l’impotenza, la stasi che lo coglieva nel porsi dinanzi alle creazioni del Cadorino, percependo la sua più intima poesia, quelle suggestioni lontane esercitate dai monti natii e dai maestri che ne plasmarono la visione durante gli anni della formazione, quelli che sino alla fine richiameranno l’attenzione dello studioso, ed in particolare il confronto con Giorgio da Castelfranco; ma non mancherà una lettura dell’ultimo Tiziano capace di contestualizzarne i raggiungimenti di assoluta modernità in relazione a tendenze che faranno comparsa in Europa solo alla fine dell’Ottocento.

¹⁰ AFAM, Unità SN021a LIBRETTI, APPUNTI, NOTE D’ARTE, Sottounità 28, taccuino “1968 – Longhi e Boschetti”, foglio 2.

Capitolo 1 - Studiare Tiziano a Vienna con Max Dvořák

LA SCUOLA DI VIENNA E LA SUA RICEZIONE ITALIANA

Gli anni a cavallo tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento furono caratterizzati da un intenso fermento, per quanto concerne lo studio della disciplina storico-artistica.

Presso l'Università di Vienna, una successione di docenti illustri aveva favorito l'affermarsi di una metodologia in grado di rinnovare profondamente gli studi di storia dell'arte¹¹, tanto da meritare l'appellativo di "scuola" (*Wiener Schule*)¹². La nuova impostazione critica si configurava quale disciplina positiva, impostata sull'indagine filologica puntuale delle opere, non più rispondenti a variabili criteri estetizzanti, ma in virtù del loro essere documento del proprio tempo; pertanto, veniva a decadere qualsivoglia distinzione tra opere d'arte "maggiori" e "minori", tutte oggetti storici testimonianti il brano d'umanità in cui furono prodotte.

Tutto ciò non equivaleva a "ridurre" l'arte a mero manufatto, escludendone il contenuto ideale. Alois Riegl¹³ aveva formulato il concetto di *Kunstwollen*, leggendo nelle opere d'arte l'espressione di una intenzionalità insita nella pratica artistica stessa, assimilabile allo "stile". Ricorrendo alle parole di Aldo Bertini,

Lo sforzo principale del pensiero critico del Riegl fu intendere la storia dell'arte come svolgimento continuo di problemi formali. Vigorosamente rivendicare l'autonomia di questo svolgimento contro ogni teoria materialistica o meccanicistica, che considerava l'arte come mero prodotto della tecnica o dell'ambiente, fu il suo grande merito¹⁴.

A teorizzare la rinnovata posizione autonoma degli studi storico-artistici nel più ampio panorama delle scienze positive fu Hans Tietze nel suo *Methode der Kunstgeschichte*¹⁵, che ne fa una vera e

¹¹ Per panoramica sulla Scuola viennese: G. C. SCIOLLA, *La scuola di Vienna e la critica d'arte in Italia agli inizi del XX secolo*, in *Wien und die Entwicklung der Kunsthistorisches Methode, Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien, 4-10 september 1983*, a cura di S. KRENN, M. PIPPAL, H. B. NACHFOLGER, Wien, Köln, Graz 1984; G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, UTET, Torino 1995, pp. 3-49; S. VIANI, *Antonio Morassi: l'articolazione della metodologia viennese nell'area italiana*, in *La Scuola viennese di Storia dell'arte: atti del XX Convegno*, a cura di M. POZZETTO, ICM, Gorizia 1996, pp. 229-232.

¹² J. VON SCHLOSSER, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gekhrtenarbeit in Osterreich*, in «Mitteilungen der Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung», Band. 13, Heft 2, Universität Verlags Wagner, Innsbruck 1934, pp. 146-228. Traduzione italiana di G. Federici Ajroldi: J. VON SCHLOSSER, *La scuola viennese di storia dell'arte. Sguardo ad un secolo di lavoro di eruditi tedeschi in Austria*, in *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Laterza, Bari 1936, pp. 61-163.

¹³ A. RIEGL, *Die Spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Osterreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervolkern*, Druck und Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei, Wien 1901, pp. 1-13.

¹⁴ A. BERTINI, *Sulla critica di Max Dvořák*, in «L'Arte», anno XXXIV, fascicolo VI, novembre 1931, p. 461.

¹⁵ H. TIETZE, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Seemann, Leipzig 1913.

propria scienza storica. In Tietze è già riscontrabile quello che sarà l'assunto della grande opera di Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*¹⁶: che l'evoluzione continua dell'arte rispecchi quella dello spirito dell'epoca a cui appartennero gli artisti che la produssero.

Parallelamente, andava maturando un ulteriore aspetto della Scuola destinato a segnare l'attività di studio: Julius von Schlosser, successore alla cattedra di Dvořák, nel 1924 pubblicò la sua *Kunsthistorie*¹⁷. Le testimonianze letterarie costituiscono, per lo studioso, un elemento di complementarità per la ricostruzione filologica della personalità dei singoli artisti: con le parole di Sergio Bettini, Schlosser «non tardò a comprendere, che l'arte, come tale, se non è astratto contenuto, non è nemmeno pure “forma”, altrettanto astratta; ma è forma articolata in linguaggio»¹⁸, che racconta a chi lo interpreta il modo di sentire di un tempo.

La critica d'arte italiana non era estranea allo storicismo positivista europeo, ma rimaneva ancora fortemente ancorata al metodo dei conoscitori di cui si erano fatti iniziatori, verso la metà dell'Ottocento, Giovanni Morelli e Giovan Battista Cavalcaselle, nonché allo spirito “romantico” che persisteva attorno alle “belle arti”. Con l'affermarsi della convinzione circa l'autonomia della storia dell'arte quale scienza, anche in Italia furono fondate numerose riviste specialistiche dal taglio scientifico, come «L'Archivio storico dell'arte» che, sotto la direzione di Adolfo Venturi, dal 1898 prenderà il nome «L'Arte»¹⁹. Nel 1904, presso l'Università di Roma, fu inaugurato il corso di storia dell'arte, con una prolusione ufficiale proprio di Venturi. Gianni Carlo Sciolla riporta i fondamenti teorici alla base della riflessione dello studioso:

- (1) la ricerca storico artistica è indagine innanzi tutto filologica;
- (2) la ricostruzione delle forme deve avvalersi principalmente delle fonti archivistiche e documentarie;
- (3) la storia dell'arte è documento importante dello sviluppo della civiltà umana;
- (4) l'indagine storico artistica ha infine uno speciale valore sociale ed educativo²⁰.

Quel “valore sociale” della storia dell'arte a cui si riferiva il Venturi doveva travalicare le retorica accademica, per «contribuire efficacemente alla ricomposizione della coscienza nazionale a seguito dell'avvenuta unità politica»²¹.

¹⁶ M. DVOŘÁK, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, R. Piper & Co., München 1924.

¹⁷ J. VON SCHLOSSER, *Die Kunsthistorie: ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, A. Schroll, Wien 1924.

¹⁸ S. BETTINI, *Introduzione*, in J. VON SCHLOSSER, *Sull'antica storiografia italiana dell'arte*, Neri Pozza, Vicenza 1969, p. 16.

¹⁹ G. C. SCIOLLA, *La scuola di Vienna...* cit., pp. 65-66.

²⁰ *Ivi*, p. 65.

²¹ *Ivi*, p. 66.

L'influenza esercitata dai principi promossi dalla Scuola di Vienna, e in Italia dal Venturi e dal suo allievo Pietro Toesca, è riscontrabile in studiosi quali Roberto Longhi, che nei suoi *Scritti giovanili* ricorda:

Frattanto i miei interessi storici e metodologici si andava precisando. Scoprivo da solo la Scuola di Vienna di cui il Berenson, quando gliene chiedevo, si mostrava insofferente, e di cui in Italia, nulla ancora si sapeva. Wickhoff e più ancora Riegl mi affascinavano²².

Antonio Morassi era coetaneo del Longhi. Come lui, aveva assimilato dalla scuola italiana l'attitudine alla filologia auspicata da Venturi e Toesca; dalla scuola viennese, quella alla storicità, nonché l'esigenza del contatto costante con i manufatti artistici che avrebbe soddisfatto tramite l'attività scientifica operata nelle sovrintendenze di Milano e Genova. Morassi si guardò sempre dall'allontanarsi eccessivamente da quello che considerava l'autentico oggetto di ricerca, il testo visivo; eppure, la propria critica svela i molteplici vincoli che lo avrebbero legato alla cultura di cui era frutto, leggibile nella personalissima firma del suo autore.

²² R. LONGHI, *Avvertenze per il lettore*, in *Scritti giovanili*, vol. I (1912-1922), Sansoni, Firenze 1961, p. X.



Figura 1. Max Dvořák.

Max Dvořák nacque a Raudnitz, in Boemia, il 24 maggio 1874, figlio dell'archivista del principe Lobkowitz²³. La sua formazione prese avvio all'Università di Praga nel 1892: qui, ebbe modo di ammirare e interiorizzare la base metodologica positivista di critica delle fonti offertagli dal professor Jaroslav Goll (1846-1929), prima di trasferirsi a Vienna per frequentare i corsi del prestigioso Institut für Österreichische Geschichtsforschung, dove conseguì la laurea nel 1897.

²³ Per una panoramica su Max Dvořák: A. BERTINI, *Sulla critica di Max Dvořák*, in «L'Arte», anno XXXIV, fascicolo VI, novembre 1931, pp. 461-467; G. A. DELL'ACQUA, *L'arte italiana nella critica di Max Dvořák*, Sansoni editore, Firenze 1935; H. TIETZE, «Dvořák, Max», in *Enciclopedia Italiana Treccani*, I Appendice, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1938; O. BENESCH, *Max Dvořák (1874-1921)*, in «Neue Österreichische Biographie ab 1815: Grosse Österreicher», Amalthea-Verlag, Vienna 1957, vol. 10, pp.189-198; M. BENEŠOVÁ, *Max Dvořák*, in *La Scuola viennese di Storia dell'arte: atti del XX Convegno*, a cura di M. POZZETTO, ICM, Gorizia 1996, pp. 81-87; R. MARCHI, *Max Dvořák e la storia dell'arte come parte della Geistesgeschichte*, in M. DVOŘÁK, *Idealismo e naturalismo nella scultura e nella pittura gotica* (a cura di R. MARCHI), Franco Angeli, Milano 2003, pp. 107-197.

L'anno successivo, Dvořák divenne assistente di Franz Wickhoff; nell'analisi proposta da Marie Benešová²⁴, l'incontro con questi, unito alla necessità di gustare a fondo la bellezza attraverso l'arte, fu ciò che indirizzò davvero la carriera del boemo, che ricoprì l'incarico di libero docente dal 1902, con il passaggio a straordinario nel 1905 e infine a ordinario dal 1909. Mentre conduceva la propria attività di ricerca storico-positivista, succedette ad Alois Riegl alla direzione dell'Istituto per la Conservazione dei Monumenti: inizialmente indifferente verso le pratiche di tutela, comprese invece la necessità di basarle sui solidi fondamenti scientifici, rispettando i principi applicati dal suo predecessore; l'esperienza risultò nella pubblicazione del *Katechismus der Denkmalpflege*²⁵. Lo studioso morì prematuramente l'8 febbraio 1921.

Sotto l'influsso della filosofia neoidealista, nel 1918 Dvořák aveva pubblicato lo studio innovatore che avrebbe imposto alla Scuola viennese una nuova qualificazione metodologica, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*²⁶; tuttavia, il contributo fondamentale alla disciplina offerto dal Boemo fu pubblicato postumo nel 1924 sotto il nome di *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*²⁷. La forma dell'arte andava assumendo la funzione di mezzo comunicativo, di espressione spirituale, attribuendo così al trattato e al suo autore il merito di contemplare indistintamente le arti di tutte le epoche – riscoprendone e rispettandone i valori – nella continuità dello sviluppo incessante che caratterizza qualsivoglia abilità umana. La storia dell'arte andava configurandosi davvero come una *Geistesgeschichte*, una storia dello “spirito”, delle “idee”, quale manifestazione parallela della *Wollen* rieglana, in linea con quanto affermato dallo stesso Dvořák in occasione della conferenza *Ber Kunstbetrachtung*, tenuta a Bregenz nel 1920: «l'arte non consiste solo nella soluzione e nello sviluppo di compiti e problemi formali; essa è sempre anche ed in primo luogo espressione delle idee che dominano l'umanità»²⁸.

Come nota Riccardo Marchi, nel pieno della Prima guerra mondiale

Dvořák cercava di tracciare una storia dello spirito europeo in cui le conquiste erano intellettuali e culturali e l'arte, la filosofia e la letteratura non conoscevano confini né nazionalità. Quella della *Geistesgeschichte* era anche una visione commovente e idealizzata di una unità che i fatti

²⁴ M. BENEŠOVÁ, *Max Dvořák* cit., p. 82.

²⁵ M. DVOŘÁK, *Katechismus der Denkmalpflege*, J. Bard, Wien 1916.

²⁶ M. DVOŘÁK, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, Druck und Verlag von R. Oldenbourg, München, Berlin 1918.

²⁷ M. DVOŘÁK, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte...* cit.

²⁸ Le parole, citate in K. M. SWOBODA, J. WILDE, *Vorwort der Herausgeber*, in M. DVOŘÁK, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, R. Piper & Co., München 1924, sono riportate nella traduzione italiana in R. MARCHI, *Hans Tietze e la storia dell'arte come scienza dello spirito nella Vienna del primo Novecento*, in «Arte Lombarda», no. 110/111 (3-4), Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1994, p. 61.

contemporanei negavano tragicamente. Recuperare quell'unità attraverso la storia era un modo per gettare una luce di speranza e di umanità sul futuro.²⁹

L'ultimo assistente di Dvořák, Jaromír Pečírka, che curò la pubblicazione delle lettere del maestro nel 1943, espresse la profonda e devota ammirazione che nutriva nei suoi confronti con le parole tradotte da Marie Benešová³⁰:

Quando leggiamo una qualsiasi delle pagine scritte da Max Dvořák ci sentiamo non solo affascinati, ma anche avvinti e turbati come accade di solito quando si incontrano personalità famose dalla profonda sensibilità e dalle vaste conoscenze³¹.

Tra gli allievi di Dvořák compaiono grandi nomi della disciplina storico artistica, tra i quali Fritz Saxl, Leo Planiscig, Karl Maria Swoboda, Friedrich Antal, Antonio Morassi, Johannes Wilde, Arnold Hauser, Otto Pächt, Hans Sedlmayr, Edgar Wind. Furono proprio Wilde e Swoboda a raccogliere e curare la trattazione dei corsi universitari del professore, pubblicata tra 1927 e 1928 con il titolo *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*³². Recensendo il volume ne «L'Arte», Vincenzo Golzio la definì una «storia eroica dell'arte, in cui appaiono soltanto le figure più grandi, nelle quali s'impersonano le principali correnti e le più importanti tendenze»³³.

Altri studiosi ne colsero immediatamente la portata di novità. Erwin Panofsky, nel riconoscere che il contributo di figure quali Riegl e Wölfflin aveva connotato lo studio della disciplina quale modalità di visione del mondo, sintetizza quello di Dvořák nel porre il fondamento dell'arte su una determinata concezione del mondo stesso, la «Weltanschauung»³⁴. Aldo Bertini, nel delineare lo sforzo massimo della critica del Boemo, lo individua nell'«indicare questa collaborazione dell'arte alla coscienza universale, cioè in altre parole rilevare l'elemento di pensiero insito nell'opera d'arte»³⁵. Per Gian Alberto Dell'Acqua, l'analisi di opere, personalità e interi periodi artistici fornita dal Dvořák sarebbe indirizzata proprio a ricostruire, con sentita attitudine critica all'indagine storica, l'intenzione programmatica connaturata alla propria epoca, quale «finalità attiva che nasce ed è tutt'uno coll'opera d'arte e non può essere studiata fuori di essa, poiché entrambe sono il riflesso immediato di tutta la vita intellettuale e morale del tempo»³⁶. In Michelangelo, Tiziano, Raffaello, si rifletteva la «pagana

²⁹ R. MARCHI, *Max Dvořák...* cit., p. 144.

³⁰ M. BENEŠOVÁ, *Max Dvořák ...* cit., p. 81.

³¹ J. PEČÍRKA, *Einführung*, in M. DVOŘÁK, *Blätter über das Leben und Die Kunst*, edito da Jaromír Pečírka, Praga 1943, p. 7.

³² M. DVOŘÁK, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, 2 voll., R. Piper & Co., Munchen 1928.

³³ V. GOLZIO, Recensione a *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, di Max Dvořák, in «L'Arte» 1928, anno XXXI, p. 89.

³⁴ E. PANOFSKY, *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst* (1915), in H. OBERER, E. VERHEYEN (a cura di), *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1964, p. 29.

³⁵ A. BERTINI, *Sulla critica di Max Dvořák ...* cit., p. 464.

³⁶ G. A. DELL'ACQUA, *L'arte italiana nella critica di Max Dvořák ...* cit., p. 5.

divinizzazione dell'uomo, che ormai arbitro di se stesso né troppo preoccupato dell'al di là aspira al pieno godimento e possesso dei beni terreni e non conosce freni al libero spiegarsi delle proprie vigorose energie»³⁷. È proprio su Tiziano che si sofferma:

le sue figure ed i suoi paesaggi hanno piuttosto un carattere ideale né ci richiamano ad un modello determinato. In ciò Tiziano è un cinquecentista, come Michelangelo: ma mentre questi si fonda per costruire il suo cosmo su di una quintessenza di dati naturali, come la forma plastica tridimensionale ed il disegno, che sono altrettante astrazioni rispetto alla diretta visione della realtà, Tiziano assume invece come punto di partenza la stessa percezione ottica: ed il problema della sua arte si configura per il critico nella ricerca delle modalità attraverso le quali pure vibrazioni coloristiche sono elaborate in una sintesi che sta alla realtà che tutti vediamo come una figura del Buonarroti ad un corpo normale. Si tratta, insomma, di una parafrasi pittorica, di una intensificazione e concentrazione di dati sensibili mediante le quali l'arte diviene fonte di un'impetuosa gioia di vivere.³⁸

Hans Sedlmayr, in *Kunst und Wahrheit*³⁹, non nasconde quelli che ritiene essere i risultati scarsi di Dvořák nel «coordinare l'uno con l'altro i prodotti o fenomeni di diversi ambiti creativi»⁴⁰, giacché uno studioso della sua portata non teme eventuali vizi d'operato, tale è il valore delle verità a cui seppe invece dare luce;

I risultati che restano di Dvořák non sono laddove egli accosta la storia dell'arte e la storia dello spirito, ma laddove egli già nell'interpretazione dell'opera d'arte, inseparabilmente dalle sue particolarità formali, sviluppa anche il contenuto spirituale. Per Tintoretto, per esempio, Dvořák non ha affatto tentato di correlare in qualche modo la sua arte alle concrete correnti religiose dell'epoca, ma lo spirito dell'arte di Tintoretto non è mai stato tanto vivo quanto nell'esame di Dvořák. Qui la storia dell'arte è data veramente *come* storia dello spirito [corsivo originale, N.d.R.]⁴¹.

³⁷ *Ivi*, p. 64.

³⁸ *Ivi*, pp. 77-78.

³⁹ H. SEDLMAYR, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Rowohlt, Hamburg 1958. Traduzione italiana di F. P. Fiore: H. SEDLMAYR, *Arte e verità. Per una teoria e un metodo della storia dell'arte*, Rusconi, Milano 1984.

⁴⁰ H. SEDLMAYR, *Arte e verità ... cit.*, p. 118.

⁴¹ *Ivi*, p. 119.

Antonio Morassi si iscrisse alla facoltà di lettere dell'università di Vienna nel 1913 e, dopo aver seguito assiduamente le lezioni di Max Dvořák, lo scelse per sostenere la tesi di laurea su Michele Sanmicheli, nel 1916⁴².

L'impronta del maestro sul giovane studioso si percepisce sin dalle prime collaborazioni allo «Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege», la rivista curata da Dvořák, e nelle «Mitteilungen der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege»: *Die Malereien im palazzo Steffaneo zu Crauglio*⁴³ e *Skulpturwerke der Barockzeit im Görzer Dom*⁴⁴, due articoli in cui si confronta con questioni attribuzionistiche di pittura e scultura dalmata e istriana; nell'esperienza pratica di tutela artistica, tuttavia, il goriziano si applicò sempre aderendo alla storicità delle singole opere piuttosto che alla loro storicizzazione epocale di matrice filosofica, quale proposta da Dvořák nell'intendere la storia dell'arte come strumento di lettura e interpretazione delle idee dominanti nelle varie epoche.

⁴² Per un rimando alla formazione viennese di Antonio Morassi: S. VIANI, *Lezioni viennesi di Max Dvorak negli appunti di Antonio Morassi*, in «Venezia Arti», 2, 1988, pp. 111-114; W. DORIGO (a cura di), *Antonio Morassi alla scuola di Max Dvořák. Per i settant'anni di Terisio Pignatti*, Quaderno di Venezia Arti, Libreria editrice Viella, Roma 1992, pp. 9-13; S. TAVANO, *Gorizia e il mondo di ieri*, Udine 1991, pp. 134-143; V. FONTANA, *Antonio Morassi storico dell'arte mitteleuropeo*, in «Venezia Arti», VI, 1992, p. 168; S. VIANI, *Antonio Morassi: l'articolazione della metodologia viennese nell'area italiana*, in *La Scuola viennese di Storia dell'arte: atti del XX Convegno*, a cura di M. POZZETTO, ICM, Gorizia 1996, pp. 229-232; L. GALLO, *Antonio Morassi*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di R. CIOFFI e A. ROVETTA, Milan 2007, pp. 425-427. Circa la propria formazione viennese, Morassi stesso rende brevemente conto in A. MORASSI, *Notizie sulla propria attività scientifica e didattica*, Tipografia Allegretti, Milano 1939, p. I.

⁴³ A. MORASSI, *Die Malereien im palazzo Steffaneo zu Crauglio*, in «Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege», Kunstverlag Schroll & Co., Wien 1915, pp. 61-82.

⁴⁴ A. MORASSI, *Skulpturwerke der Barockzeit im Görzer Dom*, in «Mitteilungen der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege», Band 14, n. 9, Kunstverlag Schroll & Co., Wien 1915, pp. 193-201.

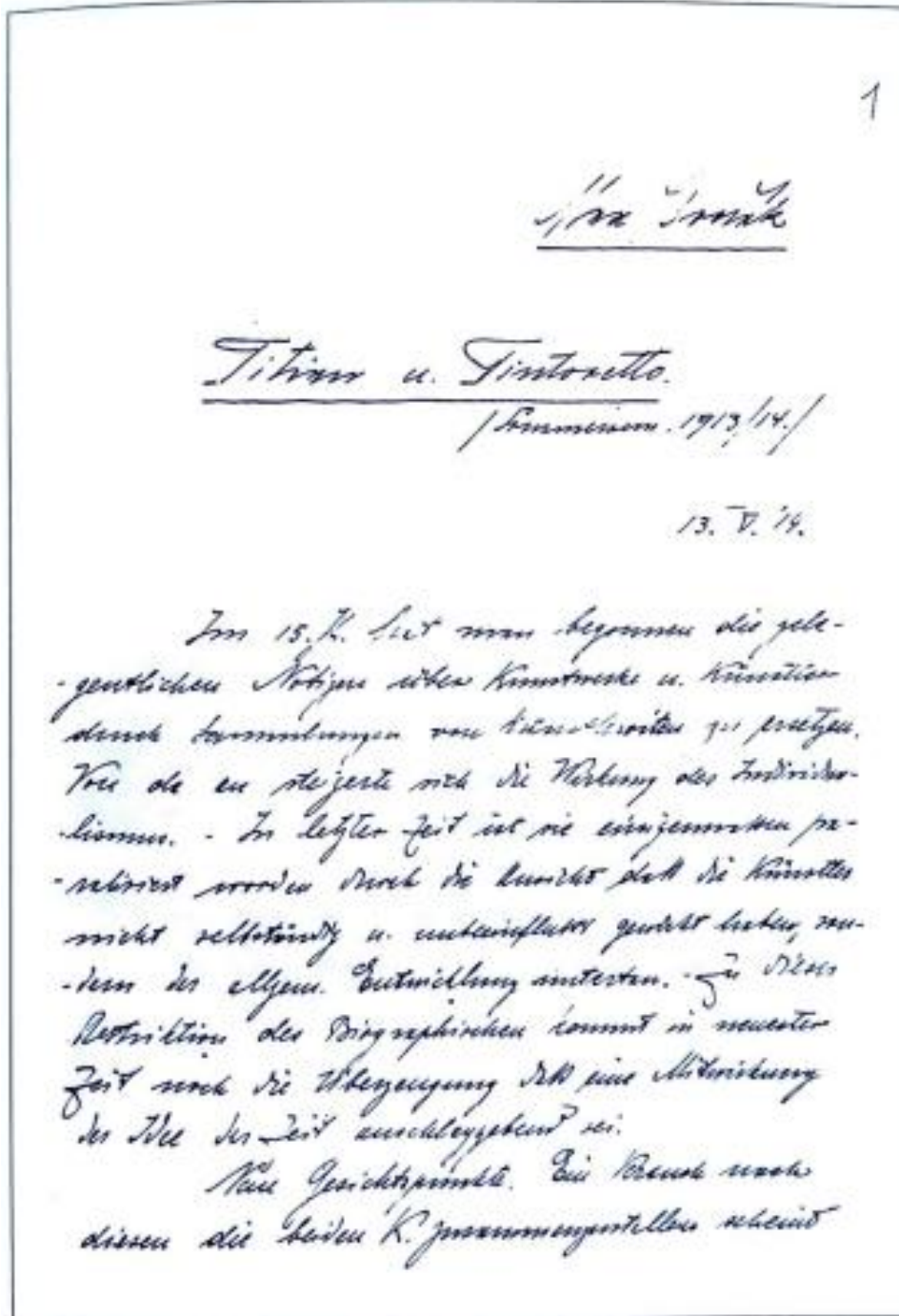


Figura 2. Gli appunti presi da Morassi al corso di Max Dvořák, dedicato a Tiziano e Tintoretto, a partire dal 13 maggio 1914.

Tra i volumi manoscritti conservati presso il Fondo Morassi, figurano gli appunti delle lezioni di Dvořák, tenute a Vienna tra 1913 e 1916, in parte pubblicati nel 1992 in un'edizione a cura di Wladimiro Dorigo⁴⁵. Morassi sembra fare propri la puntualità oggettiva e il rigore filologico del maestro che, a partire dalla concretezza dell'opera singola e del riconoscibile complessivo operare di un artista, ricostruiva il sentire umano a lui contemporaneo.

Il Boemo dedicò il corso del semestre estivo 1913/1914 a Tiziano e Tintoretto, accomunati non solo dalla longevità, ma anche dall'essere oggetto di studi recenti che ne avevano suggerito la sottomissione allo «sviluppo generale»⁴⁶, alla luce della crescente convinzione circa il contributo alla comprensione di questi artisti offerto delle idee del tempo cui essi appartenevano: a Venezia, nel XVI secolo, confluiva quanto acquisito in tutta Italia, aumentando notevolmente l'influenza della Serenissima sullo sviluppo della pittura. I due ebbero vite povere di eventi esteriori, «tanto più grande e intenso fu il loro sviluppo interiore»⁴⁷.

Dagli appunti di Morassi, Dvořák si allineava alla datazione tradizionalmente alta della nascita di Tiziano, il 1477; nel 1501 al prelado Jacopo Pesaro fu affidata una spedizione contro i Turchi, e fu forse in quest'occasione che il Cadorino ne realizzò il ritratto, la prima opera che gli si possa attribuire con certezza. Le fonti divergono circa le maestranze presso cui sarebbe stato mandato ad apprendere l'arte in giovane età: per Vasari, il Bellini; per Dolce, il mosaicista Sebastiano Zuccato. Le prime opere di Tiziano divergono da quelle del Giambellino per composizione e trattamento pittorico. All'inizio del XVI secolo era sicuramente l'artista più influente, dove a Venezia vi erano tre gruppi:

- i. realisti
- ii. classicisti
- iii. romantici;

Dvořák si premurò di specificare che le idee incarnate da tale suddivisione non coincidevano con i concetti omonimi emersi in epoche successive.

La differenza tra tali tendenze si basa sia sulle tematiche toccate, sia sulla diversa concezione del problema pittorico. I pittori della corrente realista cercavano luoghi narrativi in materiali biblici o leggendari. [...] Questo genere ha avuto a Venezia un particolare sviluppo. [...] Ma mentre nel resto d'Italia il tema era solo un pretesto per realizzare composizioni artificiose, a Venezia, al

⁴⁵ Antonio Morassi *alla scuola di Max Dvořák* ... cit.

⁴⁶ *Ivi*, p. 57 (foglio 1).

⁴⁷ *Ivi*, p. 57 (foglio 2).

contrario, era nel Quattrocento un'arte nella quale il pittore cerca di conferire alla narrazione il massimo grado di [somiglianza con la] realtà⁴⁸.

Fino alla metà del XV secolo, l'influsso francese in Italia settentrionale era stato notevolissimo, grazie al tramite esercitato da artisti quali Pisanello e Jacopo Bellini. Gli affreschi del Mantegna nella Cappella Ovetari, presso la Chiesa degli Eremitani di Padova, rappresentarono un punto di svolta, portandovi invece le conquiste dei Fiorentini: una decorazione dello sfondo limitata, la scomparsa di movimenti forti, l'idealizzazione delle teste, l'unità in composizione e colore.

Giovanni Bellini assimilò l'elemento mantegnesco: le sue sacre conversazioni, senza luogo né tempo costituivano, una reazione al naturalismo dell'epoca precedente; il fratello Gentile, con Carpaccio, raccolse l'eredità paterna, arricchita da un nuovo naturalismo. A Venezia «il problema del colore e della luminosità atmosferica è in misura maggiore al punto centrale dell'interesse a differenza del Nord, dove l'esatta raffigurazione del singolo oggetto è più importante dell'aspetto atmosferico»⁴⁹.

Giambellino fu anche, secondo lo studioso, il fondatore del tono aureo veneziano, per cui «i singoli colori sono scelti in modo tale da formare insieme un'armonia aurea»⁵⁰, servendosi altresì di luce e ombra, chiaro e scuro. Non fu Leonardo, come sostiene il Vasari, ad introdurre il chiaroscuro a Venezia: ben prima, il Giambellino, destinato comunque ad essere superato dal Tiziano, capace di restituire all'osservatore l'impressione di uno sfondo unitario, dell'influsso dell'atmosfera sulla percezione dei colori. La pittura atmosferica avrebbe favorito l'impegno di Tiziano ancor più che la ricerca di valori cromatici.

Un altro pittore aveva cominciato ad esercitare un influsso su Tiziano dalla fine del Quattrocento: Fra' Bartolomeo, un monaco di San Marco che era giunto a Venezia per eseguire alcuni dipinti su commissione. Per Dvořák, tuttavia, a lanciare un ponte ancor più solido verso Tiziano fu il Carpaccio di *Gesù sul monte degli Ulivi* e ancora di più della *Leggenda di S. Orsola*.

Ciò che i predecessori di Tiziano avevano colto solo occasionalmente, si trasforma in Tiziano in un cosciente finalismo. [...] C'era già stato precedentemente un periodo in cui la natura veniva rappresentata secondo il principio dei valori cromatici, e questi sono gli ultimi sei secoli della storia dell'arte nei popoli dell'antichità classica. Non è ora affatto un caso che a Venezia tale periodo dell'arte antica si sia sviluppato prima e più fortemente che altrove. Tracce dello stile tardo-antico si erano conservate nell'arte bizantina, anche se nel Medioevo vennero frantese e schematizzate, e furono successivamente sviluppate. A Venezia gli elementi bizantini sono fino

⁴⁸ *Ivi*, pp. 58-59 (fogli 4-5).

⁴⁹ *Ivi*, p. 61 (foglio 9).

⁵⁰ *Ivi*, p. 64 (foglio 16).

alla metà del XVI secolo più fortemente attivi che in altre parti dell'occidente. E si comprende che essi si potessero esprimere nella pittura musiva, dove appunto gioca una così grande importanza la scomposizione del colore.⁵¹

Trattando Giorgione, Dvořák ne ammetteva la sostanziale parità con Perugino, Giambellino e Raffello in composizione, resa formale e colore, facendo della profondità poetica la sua caratteristica più invadente. Giorgione, lavorando presso il Fondaco dei Tedeschi, aveva rappresentato il materiale poetico derivato da saghe eroiche e mitologia classica: per il Castelfranchese, il paesaggio era solo «un mezzo per elevare il contenuto poetico della favola. [...] Tramite le figure egli interpreta il paesaggio e tramite il paesaggio le figure».⁵² Anche questi però sarebbe stato presto superato dal Cadorino: vedasi *Amor Sacro e Amor Profano*, dove le figure sono cariche di pensiero.

Un ulteriore confronto, che dovette colpire l'immaginazione del giovane Morassi, metteva alla pari la padronanza del colore di Tiziano con quella di Michelangelo per la forma plastica: nel citarne il *Giudizio Universale*, Dvořák ne esaltò «sinfonia del nudo»⁵³. Non poteva infine che concludere la trattazione su Tiziano accostandolo all'artista dal quale essa prendeva avvio, Tintoretto. Questi aveva sì superato quello che per un breve periodo fu il proprio maestro per movimento, contrasto e trattamento della materia; eppure, il Vecellio non sembra accettare alcuna competizione, tanto che nelle opere più tarde l'elemento paesaggistico risulta pressoché assente e la tavolozza, ridotta a non più di tre o quattro colori, rende pittoricamente la forma e la sua presenza nello spazio senza per questo risultare impoverita.

In Tiziano, «sono i valori cromatici a determinare la forma»⁵⁴, guidando l'occhio dell'osservatore e costruendo lo spazio mediante la propria contrapposizione. Il colore «adempie in tutto e per tutto al compito che precedentemente svolgevano il disegno e la modellazione»⁵⁵; le composizioni si arricchiscono di figure monumentali, caratterizzate da potenza, sonorità e una nuova simmetria, e non sono più delimitate dalle architetture, ma con esse appartengono allo spazio.

⁵¹ *Ivi*, p. 63 (fogli 13-14).

⁵² *Ivi*, pp. 70-71 (fogli 28-29).

⁵³ *Ivi*, p. 78 (foglio 43).

⁵⁴ *Ivi*, p. 61 (foglio 10).

⁵⁵ *Ivi*, p. 62 (foglio 11).

L'INFLUENZA DI DVOŘÁK SUL TIZIANO MORASSIANO

Di questa prima esperienza col genio Cadorino, si risconterà traccia anche nel Morassi maturo. La mediazione di Max Dvořák risulterà nel metodo sviluppato dall'allievo, la cui analisi critica pare superare lo spiritualismo del maestro nell'aderire anche più saldamente ad un'attenta ricostruzione filologica dell'operare dell'artista nella propria epoca.

Il secondo volume della pubblicazione postuma *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen*⁵⁶, dedicato al XVI secolo, tratta anche il Tiziano, sviluppando i temi discussi in sede accademica. Sulla scia di Dvořák, Morassi enfatizzerà lo sviluppo costante di Tiziano nell'arco della sua lunga vita; allo stesso modo, permarranno tracce della lettura poetica, quasi musicale, della pittura del Cadorino, nonché del parallelismo tra questi e Michelangelo. La copia dell'opera del Boemo posseduta da Morassi, conservata presso l'omonimo fondo dalla Biblioteca di Area Umanistica dell'Università Ca' Foscari, presenta sottolineature ad evidenziare proprio questi aspetti:

Wie Michelangelo strebt auch Tizian die Freiheit der kunsthistorischen Phantasie an; beide gehen über den doktrinären Realismus und den nominalistischen Idealismus weit hinaus, beide suchen eine Steigerung der künstlerischen Ausdrucksmittel. Nur schöpfen sie aus verschiedenen Quellen. Bei Michelangelo ist der Ausgangspunkt der neuen Normen die das Geschehen beherrschende Gewalt der statischen Kräfte und Bewegungsmotive und die plastische Abstraktion der Formen; Tizian geht von dem sinnlichen Erlebnis, der optischen Wahrnehmung aus. Bei Michelangelo handelt es sich um Vertiefung der abstrakten Gesetzmäßigkeit der Komposition, während Tizian in seinen Werken durch potenzierte Wiedergabe der sinnlichen Werte der materiellen Erscheinung unmittelbar auf die Sinne wirken wollte. Bei beiden siegt der gestaltende Geist des idealistischen Individualismus, beide sind Führer und Bahnbrecher in jenem hochbedeutendem Prozeß, durch den die Menschheit dazu erzogen wurde, das generell Bedeutsame in den irdischen Daseinswerten zu suchen. Von beiden geht ein Strom erhöhten Lebensgefühls aus, jener Vergöttlichung des menschlichen Geistes, die dazu befähigte, den Sinn des Lebens aus dem Menschen selbst zu verstehen. Die Kunst, welche in vorangehenden Perioden der Religion und dem Verstand zu dienen hatte, wird nun zur Quelle einer berausenden Lebensfreude. Jener Begriff der Bereicherung des Lebens durch die Kunst, der für die Neuzeit in vielen ihren Entwicklungsstadien so charakteristisch ist, nimmt von hier seinen Ausgang⁵⁷.

[Come Michelangelo, anche Tiziano aspira alla libertà dell'immaginazione artistica, che va al di là del realismo dottrinale e dell'idealismo nominale, entrambi alla ricerca di un aumento

⁵⁶ M. DVOŘÁK, *Geschichte der italienischen Kunst...* cit., 1928.

⁵⁷ *Ivi*, p. 80. Traduzione italiana dell'autrice.

dell'espressione artistica. Ma da fonti diverse. Nel caso di Michelangelo, il punto di partenza delle nuove norme è la forza delle forze statiche e dei motivi di movimento e l'astrazione plastica delle forme; Tiziano parte dall'esperienza sensoriale, dalla percezione ottica. Michelangelo è l'approfondimento dell'astratta legittimità della composizione, mentre Tiziano, nelle sue opere, intendeva agire direttamente sui sensi attraverso una migliore rappresentazione dei valori sensuali dell'aspetto fisico. In entrambi prevalgono lo spirito creativo dell'individualismo idealistico, entrambi leader e pionieri in un processo di grande importanza, che ha portato l'umanità alla ricerca dell'importanza universale dei valori fondamentali dell'esistenza sulla Terra. Entrambi partono da un'ondata di senso di vita accresciuto, un'idolatria della mente umana che ha permesso di comprendere il senso della vita degli esseri umani. L'arte, che ha dovuto servire la religione e la mente in periodi precedenti, sta diventando la fonte di una gioia di vita inebriante. Il concetto di arricchimento della vita attraverso l'arte, così caratteristico dell'era moderna in molti dei suoi stadi di sviluppo, nasce da qui].

Si vedrà invece come, laddove Dvořák non mancò di associare al nome di Tiziano quello del Giambellino, l'allievo enfatizzerà il rapporto con il Giorgione. Dvořák parlava poi di un paesaggio ideale («Ideallandschaft»⁵⁸) in un rapporto di reciprocità con le figure, anch'esse espressioni generiche di bellezza («allgemeiner Schönheitsbegriffe»⁵⁹), sottolineando il contributo esercitato dall'atmosfera sulla percezione dei colori.

Mit anderen Worten, Tizian malt die Objekte, die Figuren, die Landschaft, den Raum nicht als isolierte einzelne Dinge, wie sie erfahrungsgemäß sind, sondern wie sie in einer bestimmten Stellung, Gruppierung, Raumverbindung, in einer bestimmten atmosphärischen Umgebung und Beleuchtung bei gegenseitiger Beeinflussung erscheinen, und er übersetzt sie nicht in Linien und plastische Formen, sondern versucht die tatsächlichen farbigen Werte darzustellen, die dem Auge allein bei momentaner Apperzeption wahrnehmbar sind. So führt Tizian den Illusionismus in die Entwicklung der abendländischen Kunst wieder ein, der in seinen Grundprinzipien bereits der ausgehenden Antike bekannt war; antike Einflüsse mögen mitgewirkt haben. Doch während des Illusionismus in der spätantiken Kunst dem Bestreben entstammte, die materielle Form objektiv zu entmaterialisieren, bedeutet er jetzt eine neue Etappe in jener Entwicklung, die das beobachtende Subjekt zum höchsten Maßstab der künstlerischen Wahrheit und der Welterkenntnis erhoben hat.⁶⁰

[In altre parole, Tiziano dipinge gli oggetti, le figure, il paesaggio, lo spazio non quali singole cose isolate, come si è visto, ma come si presentano in una determinata posizione, in un certo raggruppamento nello spazio, come compaiono in determinati ambienti atmosferici e stati di luce,

⁵⁸ *Ivi*, p. 79.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ivi*, p. 81.

influenzati l'uno dall'altro, e non vengono tradotti in linee e forme plastiche, ma cercano di rappresentare i veri valori cromatici, che sono percepibili dall'occhio solo nell'istante. Così Tiziano reintroduce l'illusione nello sviluppo dell'arte dell'Occidente, che era già nota nei suoi principi fondamentali sul finire dell'antichità. Ma mentre l'illusione nell'arte tarda nasceva dalla volontà di smaterializzare obiettivamente la forma, ora essa rappresenta una nuova tappa in questo sviluppo, che ha portato l'osservatore al più alto grado di verità artistica e della conoscenza del mondo].

Nel paesaggio, Morassi leggerà piuttosto uno sfondo per l'espressione dell'incontenibile vitalità delle figure tizianesche, connotate da un'intensità psicologica espressa da sguardi e gesti, in un rinnovato rapporto tra sacro e profano.

Infine, così come il maestro rilevò l'importanza dei valori cromatici in Tiziano nel determinare le forme, l'allievo ne esplicherà l'autonomia: i colori del Cadorino – specie in quell'ultima fase della carriera cara a Morassi – sembrano essere stati concepiti per essere osservati da una certa distanza, da un lato rievocando la tradizione musiva veneziana, dall'altro anticipando quella visione pittorica che sarà definita *impressionista*⁶¹.

⁶¹ *Ivi*, p. 79.

Capitolo 2 - Insegnare Tiziano. Morassi docente negli Atenei di Pavia e Milano⁶²

DALLA SOPRINTENDENZA ALLA DOCENZA



Figura 2. Antonio Morassi.

Dopo le esperienze giovanili nelle Soprintendenze di Friuli-Venezia Giulia e Trentino⁶³, nel 1928 Morassi fu trasferito presso quella di Milano quale funzionario del Ministero della Pubblica

⁶² Per le notizie relative all'Ateneo di Pavia: G. ANGELINI, *L'insegnamento della Storia dell'arte da Giulio Carotti a Wart Arslan (1909-1968)*, in D. MANTOVANI (a cura di), *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia*, volume 3, tomo I, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, Milano 2020, pp. 363-370. In S. FERRARI (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, Forum, Udine 2012; M. T. MAZZILLI SAVINI, *Antonio Morassi professore all'Università di Pavia (1936-1941): il contesto accademico*, pp. 61-79; L. ERBA, *L'insegnamento di Antonio Morassi a Pavia*, pp. 81-94. Per l'Ateneo di Milano: R. SACCHI, *Dai musei all'Università. I liberi docenti della Statale di Milano dal 1925 al 1960*, in S. FERRARI (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, Forum, Udine 2012, pp. 153-172.

⁶³ Per una bibliografia relativa all'attività di Morassi presso le soprintendenze di Trentino e Friuli-Venezia Giulia: A. MORASSI, *Monumenti d'arte in Val d'Isonzo*, in R. ALMAGIÀ, E. PADOVA, M. PICOTTI (a cura di), *Atti della XI riunione della Società Italiana per il progresso delle Scienze*, Trieste 9-13 settembre 1921, Roma 1922, pp. 660-661; ID., *Il programma dell'Ufficio delle Belle Arti a Trieste e nella Venezia Giulia*, in «L'Era nuova», 4 gennaio 1922; ID.,

Istruzione, mentre nel 1932 ebbe accesso alla libera docenza presso la Regia Università degli Studi del capoluogo lombardo, dove sarebbe rimasto fino al 1958. Nel 1934 divenne Direttore alla Pinacoteca di Brera; appena due anni dopo iniziò il quinquennio da “docente incaricato” presso l’Università di Pavia, a seguito del pensionamento del professor Giulio Bariola, investendo notevole impegno in una situazione di pendolarismo che, come notato da Maria Teresa Mazzilli Savini⁶⁴, avrebbe lasciato in uno stato di sostanziale inattività la didattica milanese.

La studiosa riconduce lo scarso interesse degli studi nei confronti dell’attività di docenza pavese di Antonio Morassi all’importanza attribuita invece al successore, Wart Arslan, che avrebbe traghettato «l’insegnamento della disciplina oltre i duri anni della guerra, divenendo maestro di una vera scuola pavese di storici dell’arte»⁶⁵. Eppure, continua, è a Morassi «che si deve far risalire (proprio al momento della sua prima venuta a Pavia nel 1936) la configurazione dell’Istituto di Storia dell’arte con la sua Biblioteca, che per tutta la seconda metà del Novecento è stata poi punto di riferimento altamente qualificato per gli studi storico artistici, soprattutto medievisti ma non solo»⁶⁶. Quello che prima era chiamato *gabinetto* andava assumendo l’aspetto di un vero e proprio *istituto*:

Si colloca in quel momento un vero riassetto degli spazi architettonici a disposizione della struttura. Proprio quando le facoltà scientifiche lasciavano la sede centrale, per spostarsi negli edifici di nuova costruzione, le facoltà umanistiche che restavano in sede si potevano allargare, conquistando nuovi spazi e una più razionale distribuzione⁶⁷.

Mazzilli Savini mette in evidenza il rapporto stretto tra l’onere dell’insegnamento assunto da Morassi e gli incarichi che contemporaneamente conduceva presso le Soprintendenze per conto del Ministero:

L’esposizione dei progetti per il Duomo di Monfalcone, in «Il popolo di Trieste», 15 dicembre 1922; ID., *Problèmes concernant la conservation et la restauratio des monuments endommagés par la guerre*, in *Act du Congrès d’Histoire de l’Art – Parigi 26.IX-5.X.1921*, Parigi 1922, p. 132; ID., *Chiese gotiche in Val d’Isonzo*, in «Architettura e Arti Decorative», 2, VI, febbraio 1923, pp. 177-189; ID., *Scoperte e restauri di pitture compiuti dall’Ufficio Belle Arti per la Venezia Giulia*, in «Bollettino d’Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», serie II, 16, VIII, febbraio 1923, pp. 374-383; ID., *Il restauro del Castello di Gorizia*, in «Architettura e Arti Decorative», 2, IX, luglio 1923, pp. 458-462; ID., *Il restauro dell’abside della basilica di Aquileia*, in «Bollettino d’Arte del Ministero della pubblica Istruzione», serie II, 17, II, agosto 1923, pp. 75-94; ID., *Restauri e scoperte di pitture nella Venezia Giulia*, in «Bollettino d’Arte del Ministero della pubblica Istruzione», serie II, 17, IX, marzo 1924, pp. 419-432; ID., *La Prima esposizione goriziana di Belle Arti*, in «La Voce di Gorizia», 3 maggio 1924; ID., *Gli espositori alla prima Esposizione Goriziana di Belle Arti*, in «La Voce di Gorizia», 6 maggio 1924; ID., *Il patrimonio artistico di Grado*, in «Il popolo di Trieste», 7 agosto 1924; ID., *Le opere d’arte costruite da Trieste*, in «Il popolo di Trieste», 16 novembre 1924; ID., *Monumenti d’Aquileia restaurati dopo la guerra*, in «Architettura e Arti Decorative», 4, V-VI, gennaio 1926; ID., *Notizie sulla propria attività scientifica e didattica*, Tipografia Allegretti, Milano 1939. In S. FERRARI (a cura di), *Antonio Morassi... cit.: L. DAL PRÀ, Antonio Morassi e la storia dell’arte nella provincia di Trento all’indomani dell’annessione del Trentino Alto Adige al Regno d’Italia*, pp. 95-122; S. SPADA PINTARELLI, *Antonio Morassi e la storia dell’arte nella provincia di Bolzano all’indomani dell’annessione del Trentino Alto Adige al Regno d’Italia*, pp. 123-134; M. MASAU DAN, *Gorizia, l’arte e Antonio Morassi: un nesso inscindibile. Da non dimenticare*, pp. 143-151; S. TAVANO, *Antonio Morassi tra Gorizia e Aquileia*, pp. 199-220.

⁶⁴ M. T. MAZZILLI SAVINI, *Antonio Morassi professore all’Università di Pavia (1936-1941) ... cit.*, p. 68.

⁶⁵ *Ivi*, p. 61.

⁶⁶ *Ivi*, p. 62.

⁶⁷ *Ivi*, p. 76.

[...] è evidente che la specificità della sua attività presso l'Università di Pavia acquista maggior definitezza col rimando alla situazione delle istituzioni presso cui lo studioso si trovò a operare nel secondo quarto del Novecento, tra Milano, Pavia e Genova. Il mantenimento del compito di funzionario di Soprintendenza, infatti, - così "impastato" dei problemi concreti della conservazione e dello studio delle opere d'arte nella loro consistenza materica e nella loro forte connessione col territorio - non solo rallentò la sua produzione bibliografica, ricca e articolata, tanto più in connessione con l'onere didattico della non breve attività parallela di insegnamento accademico, ma impresso anzi all'una e all'altra attività quella solidità scientifica che rende ancor oggi i suoi studi un pregnante punto di riferimento, oltre che esempio, quanto mai attuale, dal punto di vista metodologico⁶⁸.

Nell'analisi dedicata ai docenti di Storia dell'arte presso l'ateneo pavese, anche Gianpaolo Angelini⁶⁹ non mancò di evidenziare il medesimo aspetto:

I suoi incarichi di docenza, sia a Milano sia a Pavia, si inserirono proprio nel periodo in cui Morassi prestava servizio a Brera, come ispettore della Soprintendenza prima e come direttore della Pinacoteca poi, dividendosi tra l'impegno nel museo e l'organizzazione di fortunate mostre come quella dedicata all'antica oreficeria italiana, allestita nel 1936 alla VI Triennale di Milano, poco prima del suo trasferimento alla Soprintendenza di Genova nel 1939.

[...] Sin dal primo corso Morassi affiancò alle lezioni frontali una serie di visite e sopralluoghi a musei e monumenti a Pavia [...]. Nell'ultimo anno di insegnamento Morassi istituì un vero e proprio «corso secondario» dedicato ai monumenti pavesi, strutturato in visite al Duomo, al Castello e alla basilica di San Michele, dove egli sottopose agli studenti anche le complesse problematiche relative ai restauri degli edifici⁷⁰.

Un'altra attività caratterizzante gli anni in esame, strettamente legata al lavoro in Soprintendenza, fu quella editoriale finalizzata alla promozione culturale:

[...] tra il 1932 e il 1936, con evidente connessione col suo ruolo nella Soprintendenza milanese, Morassi assolse ai suoi compiti di promozione culturale dei musei e dei monumenti italiani presso un largo pubblico, redigendo tre opuscoli illustrativi di altrettanti enti conservatori quali la Pinacoteca di Brera e il Poldi Pezzoli a Milano e l'Accademia Carrara di Bergamo, oltre ad una piccola monografia sul Palazzo Reale di Milano, volumetti preziosi e più volte riediti, agili quanto

⁶⁸ *Ivi*, pp. 63-64.

⁶⁹ G. ANGELINI, *L'insegnamento della Storia dell'arte da Giulio Carotti a Wart Arslan (1909-1968)* ... cit.

⁷⁰ *Ivi*, p. 366.

accurati, nell'ambito della collana degli *Itinerari dei musei e monumenti d'Italia* edita dalla Libreria dello Stato⁷¹.

L'ATENEO DI PAVIA

Con una lettera datata 18 dicembre 1936⁷², conservata presso l'Archivio Storico dell'Università di Pavia, si comunica al Rettore, Paolo Vinassa de Regny, la volontà di confermare l'incarico di Storia dell'arte al Professor Morassi. Dal verbale del Consiglio d'Amministrazione 35/36-37/38⁷³, nel corso dell'adunanza del 29 dicembre 1936 a Morassi è conferito l'incarico consorziale per l'insegnamento di Storia dell'arte medioevale e moderna per lire 5.808, a decorrere dal 1° gennaio 1937; lo stesso incarico è conferito a decorrere dal 1° novembre 1937, dal 1° novembre 1938, dal 1° novembre 1939, e dal 1° novembre 1940⁷⁴.

Da una lettera al Rettore del 20 gennaio 1938⁷⁵, è possibile farsi un'idea del carattere di Morassi. Qui, rispondendo alla comunicazione fattagli dall'Economato dell'Università circa il mancato pagamento del compenso per il suo incarico nei mesi di novembre e dicembre 1937, fa presente che:

- il ritardato inizio delle lezioni era stato dovuto alla «necessità [sottolineatura originale, N.d.R.] di rivedere le opere di Giorgione nei Musei di Parigi, Vienna, Venezia e Firenze» per la preparazione del corso, viaggi coperti a proprie spese;
- al ritorno, aveva sofferto di un'influenza reumatica di cui aveva dato comunicazione al Preside Prof. Suali;
- le ore di lezione non tenute nei mesi di novembre e dicembre sarebbero state recuperate, ferma l'intenzione di tenere il corso completo di 50 lezioni.

⁷¹ M. T. MAZZILLI SAVINI, *Antonio Morassi professore all'Università di Pavia (1936-1941)* ... cit., p. 73. Le guide compilate da Morassi: A. MORASSI, *Le Regia Pinacoteca di Brera*, in *Itinerari dei musei e monumenti d'Italia*, 18, Roma 1932; ID., *Il museo Poldi-Pezzoli in Milano*, in *Itinerari dei musei e monumenti d'Italia*, 21, Roma 1932; ID., *La galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo*, in *Itinerari dei musei e monumenti d'Italia*, 30, Roma 1934; ID., *Il Palazzo Reale di Milano*, in *Itinerari dei musei e monumenti d'Italia*, 55, Roma 1936.

⁷² Archivio Storico dell'Università di Pavia (d'ora in avanti ASUPv), Fascicoli docenti, fascicolo personale Antonio Morassi (Fasc. 400M).

⁷³ ASUPv, Consiglio d'Amministrazione, reg. 3639 (verbali delle adunanze del Consiglio d'Amministrazione dal 13 novembre 1935 al 15 ottobre 1938).

⁷⁴ ASUPv, Lettere e Filosofia, Verbali Consiglio, reg. 3654 (verbali delle adunanze del Consiglio della Facoltà di Lettere e Filosofia dal 10 dicembre 1936 al 31 marzo 1950); ASUPv, Consiglio d'Amministrazione, reg. 3639 (verbali delle adunanze del Consiglio d'Amministrazione dal 13 novembre 1935 al 15 ottobre 1938).

⁷⁵ ASUPv, Fascicoli docenti, fascicolo personale Antonio Morassi (Fasc. 400M).

Pertanto, chiede al Rettore di prendere in considerazione la richiesta di pagamento delle due mensilità arretrate; per di più, considerando che parte dello stipendio è assorbito dalle spese di viaggio Milano-Pavia, chiede di avere «poco più di 3500 lire». Alla richiesta giunse risposta il giorno successivo:

Egregio Professore,

Ho ricevuto la Sua lettera. Le disposizioni per gli incarichi sono tassative. In via eccezionale però, qualora Ella possa completare il suo corso, rimettendo le lezioni perdute non ho alcuna difficoltà a rivedere la Sua posizione in rapporto all'incarico.

Con osservanza,

il Rettore P. Vinassa⁷⁶.

Si può ipotizzare che, ad appena un anno dalla presa di servizio, complici gli oneri precedentemente rivestiti per lo Stato, il goriziano godesse già di buona stima da parte del Rettore. Di matrice viennese⁷⁷ è certamente lo studio delle opere *in situ*, che aveva reso “necessari” i viaggi verso i musei che custodivano i *documenti* oggetto d'esame da parte del professore, incoraggiati anche dall'attività scientifica da lui condotta presso le Soprintendenze e la Pinacoteca di Brera.

Con una lettera del 2 gennaio 1939⁷⁸, Morassi lo informa invece circa l'impossibilità di tenere le sue lezioni nei mesi di gennaio e febbraio di quell'anno, a causa dell'incarico affidatogli dal Ministero dell'Educazione Nazionale per sistemare il reparto italiano della Golden Gate Exhibition a San Francisco, che sarebbe stata inaugurata il 18 febbraio seguente; promette di rimediare intensificando le lezioni nei mesi tra marzo e giugno, d'altra parte «l'incarico affidatomi è così importante, anche ai fini della disciplina storico-artistica, che l'ho accettato ben volentieri».

Dal verbale dell'adunanza del Consiglio della Facoltà di Lettere e Filosofia tenutosi il 10 maggio 1939⁷⁹, si constata che «nessun libero docente ha presentato il programma del corso».

IL CORSO SU TIZIANO DEL 1938

Il corso di Storia dell'arte del 1936/'37 prendeva avvio dallo studio della funzione del colore in Giorgione e Tiziano⁸⁰. Dai registri dei rispettivi anni, si evince che il corso del 1937/'38 era dedicato

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Cfr. Cap. 1.

⁷⁸ ASUPv, Fascicoli docenti, fascicolo personale Antonio Morassi (Fasc. 400M).

⁷⁹ ASUPv, Lettere e Filosofia, Verbali Consiglio, reg. 3654 (verbali delle adunanze del Consiglio della Facoltà di Lettere e Filosofia dal 10 dicembre 1936 al 31 marzo 1950).

⁸⁰ ASUPv, Lettere e Filosofia, Corsi, b. 2760, fasc. 7.

principalmente a Giorgione⁸¹, quelli del 1939/'40 e 1940/'41 rispettivamente al Tiepolo⁸² e ai suoi seguaci⁸³. Una carta contenuta nel medesimo reparto attesta che per l'anno accademico 1938/'39 si prevedesse di trattare «L'arte di Tiziano» con esame di pitture contemporanee al maestro Cadorino, ma l'Archivio non conserva il registro delle lezioni di quell'anno accademico.

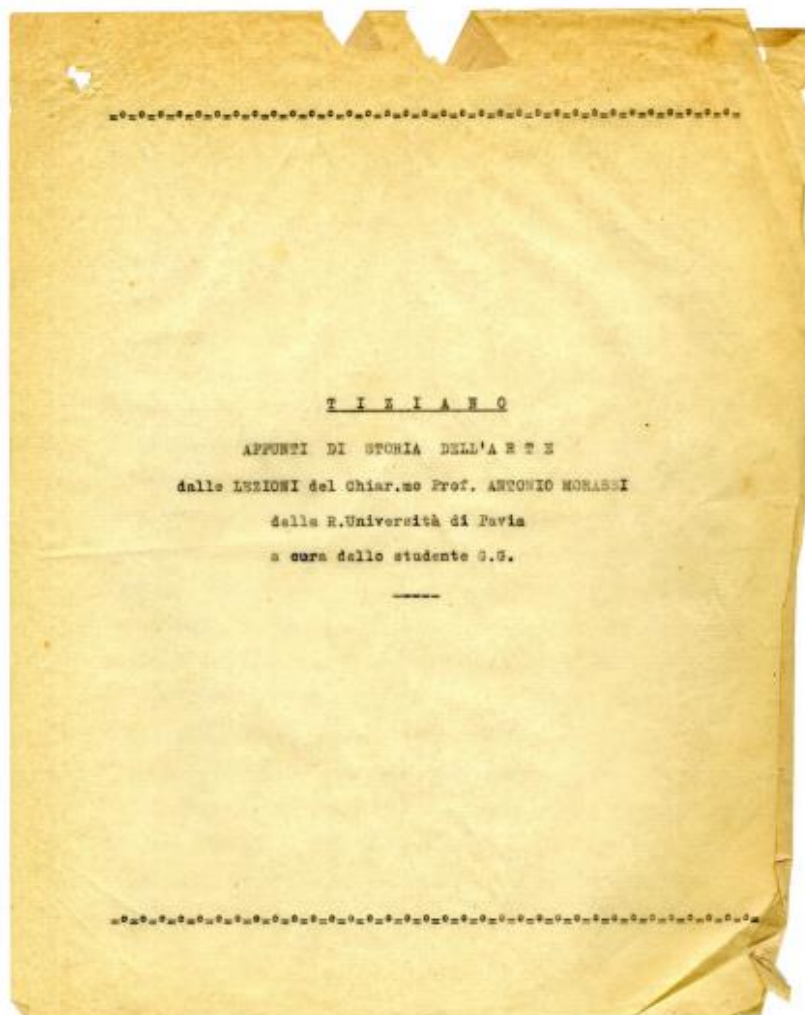


Figura 3. AFAM, Unità C, Sottounità 5. Gli appunti delle lezioni di Morassi su Tiziano, presi dallo studente G. G.

Come a colmare la lacuna, presso l'Archivio Morassi sono conservati gli appunti delle lezioni, a cura dello studente «G.G.»⁸⁴. Il corso, costituito da 62 pagine dattiloscritte e conservato all'interno di una busta della Regia Pinacoteca di Brera, su cui la calligrafia di Morassi annota «Dispense corso su Tiziano Univ. Pavia 1938/39», appare suddiviso in quattro sezioni, a cominciare dal tema caldo del confronto Giorgione – Tiziano.

⁸¹ ASUPv, Lettere e Filosofia, Corsi, b. 1439, fasc. 5.

⁸² ASUPv, Lettere e Filosofia, Corsi, b. 1416, fasc. 1.

⁸³ ASUPv, Lettere e Filosofia, Corsi, b. 1416, fasc. 2.

⁸⁴ AFAM, Unità C, Sottounità 5.

Il problema Giorgione confina e quasi s'investe con il problema Tiziano in quanto l'ultima attività di G. può essere confusa con la prima attività di T. e viceversa. [...] le prime confusioni al proposito le troviamo nello stesso Vasari che notizie sulla Vita e sulle Opere del T. ebbe dal T. stesso. Il Vasari infatti nella II^a ed. della sua opera (1568) dà notizie in più parti disformi e discordi da quelle date nella prima ed. 1550. [...] Si pensa che il T. stesso non fosse esplicito al proposito e rivendicasse o almeno si lasciasse attribuire la paternità di alcune opere del Maestro⁸⁵.

Richiamando l'opera di Hourticq del 1930⁸⁶, Morassi sceglie di approcciare Tiziano partendo dal "problema Giorgione", vale a dire le difficoltà riscontrabili nell'attribuire le opere tarde del maestro con quelle del giovane allievo. L'enfasi è posta sulla "storicità" della questione, chiamando in causa le due edizioni delle *Vite* vasariane e le informazioni discordi che l'autore vi riporta, nonostante la fonte risulti essere lo stesso Tiziano: nel prendere come esempio il *Cristo fra i ladroni* (*Cristo portacroce*) presso la Chiesa di San Rocco a Venezia, la descrive quale «opera che mostra da una parte i caratteri dell'ultima attività di G. e dall'altra quelli della prima attività di T. e che il Vasari attribuisce a G. nell'ed. 1550, a T. nell'ed. 1568»⁸⁷.

Riguardo alle soluzioni proposte dalla critica moderna, egli nota

due opposte tendenze, quella dei pangiorioneschi e quella dei pantizianeschi: i primi propendono per una visione più ampia della comune dell'opera e dell'attività di G. onde assegnano all'ultimo G. delle opere del 1° T.; gli altri invece vogliono assegnare al primo T. gran parte delle opere che gli altri attribuiscono all'ultimo G.⁸⁸

In questo caso prende invece a modello la lettura critica della *Venere* di Dresda, che Giovanni Morelli aveva rivendicato a Giorgione basandosi su quanto aveva letto nelle *Notizie di Opere di Disegno* di Marcantonio Michiel, mentre «il Suida e l'Hourticq pensarono che il Michiel volesse alludere a una Venere accosciata e non già alla Venere di Dresda»⁸⁹.

La soluzione migliore di questo problema specifico noi pensiamo sia questa: che l'idea della composizione e il primo getto della pittura diano di G. e di T. sia il completamento dell'opera. [...] La nostra convinzione nasce dal fatto che, pensando con i pangiorioneschi, si dovrebbe ammettere in G. una evoluzione che è troppo vasta e improvvisa per essere plausibile⁹⁰.

⁸⁵ *Ivi*, p. 1.

⁸⁶ L. HOURTICQ, *Le problème de Giorgione. Sa légende son œuvre ses élèves*, Hachette, Paris 1930.

⁸⁷ AFAM, Unità C, Sottounità 5, p. 1.

⁸⁸ *Ivi*, p. 2.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ivi*, p. 3.

Nel 1508, Tiziano aveva collaborato con il maestro alla realizzazione degli affreschi presso il Fondaco dei Tedeschi, a Venezia.

[...] T. giovane fu il compagno di G. nel lavoro di affresatura di tale Fondaco dei Tedeschi; a G. era stata assegnata la facciata verso il canale mentre a T. quella verso le mercerie. Orbene appena inaugurati gli affreschi il popolo di Venezia confondeva l'una parte con l'altra e lodava G. per la parte che non gli spettava. Di qui la leggenda, riferita dal Ridolfi, di una gelosia tra G. e T. E' fuori dubbio che le radici dell'arte di T. sono nell'arte di G. e che alcune pitture, anche delle più importanti come il Concerto campestre e la Venere di Dresda debbono essere di T. giovane.

Di Giorgione occorre dire come la sua arte pur essendo fundamentalmente veneziana si stacchi tuttavia dal suo tempo e assuma un carattere proprio inconfondibile. Di lui non si può dire che derivi la sua arte da questo o da quello; tutt'al più si potrà parlare di motivi derivati [...] dai Bellini, dal Carpaccio, dalla pittura tedesca. Fu una specie di autodidatta, di dilettante e fu un genio della pittura veneziana. [...] Quel suo carattere di autodidatta [...] lo pone nella pittura veneziana su un piano isolato e solitario⁹¹.

Morassi nota come, giustamente, «anche nella storia dell'arte come in molte altre dottrine il giudizio della critica precedente ha molto peso e noi ci avviciniamo alle opere d'arte antica con concetti già formati e formulati da autori precedenti»⁹².

In questa sede, il goriziano getterà le basi per quello che, quasi un ventennio più tardi, risulterà in una pubblicazione, trattando un altro ciclo di affreschi: quello per la Scuola del Santo a Padova⁹³. Nel 1511, Tiziano aveva ricevuto quattro ducati a saldo di tre affreschi⁹⁴;

[...] nel salone sono tre affreschi con scene della vita e miracoli di S. Antonio. Di questi, tre comunemente sono assegnati a T., ma positivamente solo due risultano suoi, eseguiti nel 1510-11 cioè nel tempo in cui G. morì. Quando si osservano queste figure e si confrontano con alcune degli ultimi dipinti di G. ad es. il Concerto campestre del Louvre e l'Adultera, le parziali somiglianze e identità sono veramente probanti⁹⁵.

L'occhio critico dello storico emerge naturalmente nell'analisi che propone delle scene rappresentate. Della prima, il *Miracolo del Neonato che il Santo fa parlare per calmare le gelosie del marito*, nota una «statua di imperatore romano che conferisce quasi un'aurea di severità a tutta la scena»⁹⁶. La

⁹¹ *Ivi*, pp. 4-5.

⁹² *Ivi*, pp. 3-4.

⁹³ A. MORASSI, *Tiziano, gli affreschi della Scuola del Santo a Padova*, Silvana Editoriale, Milano 1956.

⁹⁴ AFAM, Unità C, Sottounità 5, p. 6.

⁹⁵ *Ivi*, p. 3.

⁹⁶ *Ivi*, p. 6.

seconda, quella del *Santo che richiama in vita la moglie uccisa dal marito geloso*, è ritenuta quella più interessante.

L'episodio del miracolo è traferito nello sfondo [...]. Il fatto che T. metta in primo piano la scena del delitto mostra già la tendenza di T. a fermarsi sul lato drammatico delle situazioni e delle rappresentazioni. Sempre T. ha cercato rappresentazioni piene di movimento e di forza drammatica: solo negli ultimi anni ritorna a prediligere il lato arcadico, quello che era stato la base della pittura del G. e della sua quando con G. lavorava. Appena liberatosi dal giogo artistico di G. si volge a questa tendenza drammatica della rappresentazione. Da notare lo sfondo costituito da paesaggio con rocce e alberi radi e sottili, con pochi rami e con poche foglie come si trovano nel G. con la differenza che nel G. questi formano un contrasto con altri alberi più grossi e fronzuti⁹⁷.

L'ultima scena, quella con il Santo che guarisce giovane, «è tranquilla e commossa e vi troviamo quegli elementi iconografici e quei caratteri fisiognomici, quale il particolare della testa con la zazzera del giovane a destra del Santo, tipici dell'opera di T. giovane»⁹⁸.

A questo punto prende avvio un confronto con il *Concerto campestre* del Louvre: la figura con la zazzera e il berretto rosso carminio, in particolare, corrisponde e nel *Miracolo del Neonato*, e nel giovane col liuto del *Concerto*, nonché nell'*Adultera* di Glasgow, dove peraltro si ripresenta il medesimo schema lineare diagonale del *Miracolo*⁹⁹. Il Morelli, spiega il docente, aveva già notato l'elemento, spiegando come sotto l'influsso diretto del maestro, che riteneva senz'altro autore del *Concerto*, Tiziano dovesse aver realizzato il giovane¹⁰⁰. Morassi non ne condivide il pensiero: decostruendo attribuzioni aprioristiche, si rivolge invece ad opere certe dei due maestri alla ricerca di indizi che suggeriscano la paternità del *Concerto*.

Orbene, le analogie di G. sono di ordine spirituale più che formale mentre nelle opere giovanili di T. troviamo delle analogie perfette formali. Noi propendiamo quindi ad attribuire il *Concerto* a T. tanto più che T. ha realizzato qualche cosa di simile anche in un'altra sua opera, *Amor Sacro e Profano*, nella galleria Borghese di Roma, uno dei suoi capolavori giovanili. In questo la donna ignuda seduta sul pozzo istoriato corrisponde esattamente alla figura ignuda del *Concerto* se anche con disegno più deciso, appartenendo ad uno stadio più evoluto del pittore, stadio in cui la sua personalità è maggiormente definitiva. Tuttavia anche in questo capolavoro di T. lo spirito lirico di G. è presente in T. e anzi questa scena non si potrebbe immaginare senza considerare come presupposto il fatto delle creazioni di G. che avevano portato nella pittura veneziana uno spirito

⁹⁷ *Ivi*, pp. 7-8.

⁹⁸ *Ivi*, p. 8.

⁹⁹ *Ivi*, p. 10.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 8.

e un mondo completamente nuovi. T. prende le mosse di qui e cerca poi di svincolarsi da queste imitazioni mediante una presa di posizione drammatica delle cose; nuova concezione che gli permetterà di raggiungere una potente e ben definita individualità non solo nel campo dei soggetti ma anche nel campo della tecnica¹⁰¹.

La seconda parte delle lezioni è dedicata alla bibliografia tizianesca.

La comprensione del Cadorino risulta talvolta adombrata, specie nei periodi che coincidono con la tendenza neoclassica dell'arte, «periodi cioè nei quali sono particolarmente curati il disegno e la forma plastica e non invece il colore»¹⁰². Nella “difettosità” del disegno di Tiziano, che emerge specie nelle opere più tarde, Morassi individua invece un momento chiave per il destino della pittura:

In realtà quando T. incomincia a trascurare il disegno come contorno, inteso come precisazione illimitata delle forme, è allora che diventa precursore della pittura moderna. E con l'avvento della pittura moderna, dell'impressionismo, coincide il ritorno in auge di T. e gli impressionisti di avvedono che molte di quelle che ritenevano loro conquiste erano già state raggiunte da T.¹⁰³

Con questa premessa, nella quale Morassi già rende evidente il rapporto con l'insegnamento di Dvořák, richiamando ciò che questi aveva definito l'“impressionismo” dell'ultimo Tiziano¹⁰⁴, il professore ammette la mancanza di una cronologia completa e sintetica delle opere del Vecellio; le notizie storiche a lui afferenti, raccolte in modo sparso, «sono specialmente importanti per i ritrovamenti archiviali degli ultimi cinquant'anni»¹⁰⁵. Circa la data di nascita dell'artista, considerata la più controversa,

Noi rileviamo l'età di T. da una sua lettera a Carlo V in cui dice di avere 75 anni: la lettera è del 1551: per cui egli dovrebbe essere nato nel 1476. Se non che sulla fede dei primi biografi bisognerebbe datare la sua nascita di qualche anno più tardi. Di più una tendenza recente attribuisce a T. una specie di vanteria della propria vecchiezza [...] alcuni fanno nascere T. di un decennio più tardi, nel 1486¹⁰⁶.

La presentazione delle fonti relative a Tiziano avviene per raggruppamenti cronologici. Per quanto concerne le fonti contemporanee¹⁰⁷, Morassi indica Ludovico Dolce, *Il dialogo della pittura e*

¹⁰¹ *Ivi*, p. 9.

¹⁰² *Ivi*, p. 10.

¹⁰³ *Ivi*, pp. 10-11.

¹⁰⁴ Cfr. Cap 1, p. 21.

¹⁰⁵ AFAM, Unità C, Sottounità 5, p. 11.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 12.

¹⁰⁷ *Ivi*, pp. 12-13.

l'Aretino (I^a ed. 1527)¹⁰⁸, *Paolo Pino, I dialoghi della pittura* (I^a ed. 1527 circa)¹⁰⁹, la seconda edizione delle *Vite* di Vasari¹¹⁰ e le *Lettere* di Pietro Aretino (1527-1556)¹¹¹:

Soprattutto notevole è una lettera in cui l'Aretino scrive a T. sulla bellezza di un tramonto a Venezia: descrive a colori vivacissimi il colore della laguna infocata e il paesaggio che si apre davanti a lui, visione di puro paesaggio senza figure. Termina rivolgendosi a T. con questa esclamazione: "Tiziano amico mio perchè non dipingi tu tutto ciò?"¹¹².

La critica del Seicento sembra richiedere alcune precauzioni. L'opera del Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte* (I^a ed. 1664)¹¹³ «compendiosa seppure estesa [...] non merita sempre la nostra fede perchè spesso la sua fantasia lo porta ad inventare per rendere più viva e interessante l'azione»¹¹⁴. Non va meglio al Boschini, la cui *Le ricche miniere della pittura veneziana* (I^a ed. 1664; II^a ed. 1674)¹¹⁵ gode di scarso valore critico agli occhi dello studioso, che ne riconosce tuttavia l'utilità ai fini dell'identificazione delle opere¹¹⁶.

Nel Settecento, non esiste bibliografia relativa a Tiziano. Bisognerà attendere il Lanzi perché cominci a diradarsi l'ombra gettata sul maestro dal Neoclassicismo¹¹⁷; ma è con *Titian: Leben und Werke*, di Cavalcaselle e Crowe¹¹⁸ che «lo storico dell'arte si pone di fronte all'opera con occhio critico e cerca di intenderne il significato e il valore pittorico»¹¹⁹, con il merito di aver contribuito al discernimento tra le opere veramente autentiche e quelle spurie. La sezione ottocentesca non poteva non includere Giovanni Morelli, con *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie dei Musei di Dresda e Berlino*¹²⁰ e

¹⁰⁸ L. DOLCE, *Aretino, oder Dialog uber Malerei; nach der Ausgabe vom Jahre 1557 aus dem italienischen Ubersetzt von Cajetan Cerri; mit Einleitung, notes und Index versehen von R. Eitelberger v. Edelberg*, Braumuller, Wienn 1888. Tanto per questo titolo quanto per i seguenti, della copia posseduta da Morassi, conservata nel fondo a lui titolato presso la Biblioteca di Area Umanistica, sarà qui riportata la collocazione: [CONS-B RIS A 00139].

¹⁰⁹ P. PINO, *Dialogo di pittura di messer Paolo Pino nuovamente dato in luce con privilegio*, Ariel, Milano 1945 [MORASSI MOR 0366].

¹¹⁰ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, 9 voll., Sansoni, Firenze 1906 [MORASSI MOR 2484]; ID., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti: secondo le migliori stampe*, Sezione letterario-artistica del LLOYD austriaco, Trieste 1862 [CONS-B RIS B 00033]; ID., *Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti. 4. ed. con note e arricchita dei ritratti degli artisti*, Salani, Firenze 1908 [MORASSI MOR 2454].

¹¹¹ P. ARETINO, *Lettere*, 2 voll., Laterza, Bari 1913-1916.

¹¹² AFAM, Unità C, Sottounità 5, pp. 12-13.

¹¹³ C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, 2 voll., Grote, Berlino 1914-1924 [MORASSI MOR 0390].

¹¹⁴ AFAM, Unità C, Sottounità 5, p. 14.

¹¹⁵ M. BOSCHINI, *Le ricche miniere della pittura veneziana*, Editore Francesco Nicolini, Venezia 1664.

¹¹⁶ AFAM, Unità C, Sottounità 5, p. 14.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Di questo volume, il Fondo Morassi non conserva copia in lingua tedesca; tuttavia, vi si trovano due traduzioni: G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, 2 voll., Successori Le Monnier, Firenze 1877-1878 [CONS-B RIS A 00222.1, CONS-B RIS A 00222.2]; ID., *The life and times of Titian: with some account of his family*, 2 voll., Murray, London 1881 [CONS-B RIS A 00294.1, CONS-B RIS A 00294.2].

¹¹⁹ AFAM, Unità C, Sottounità 5, pp. 14-15.

¹²⁰ G. MORELLI, *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie dei Musei di Dresda e Berlino*, Zanichelli, Bologna 1886.

*Della pittura italiana*¹²¹ e Bernard Berenson con la sua opera sui pittori italiani del Rinascimento¹²², che qui data al 1895.

Il Berenson si basa sugli studi del Morelli di cui fu discepolo e uno dei suoi torti è appunto quello di prendere troppo per oro colato le deduzioni e le induzioni del Maestro. Il Morelli era grande avversario del Cavalcaselle: ora il Berenson credendo molto più spesso a Morelli che a Cavalcaselle ha errato in molti punti perché la critica più recente ha finito per dare maggior peso agli studi di quest'ultimo¹²³.

Conclude la sezione un elenco sintetico delle “opere recentissime”: Lafenestre, *La vie e l'œuvre de Titien*¹²⁴, Basch, *Titien*¹²⁵, Waldmann, *Titian*¹²⁶, Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*¹²⁷, Suida, *Tiziano*¹²⁸, Hetzer, *Tiziano: Storia del suo colore*¹²⁹ e Hourticq, *La jeunesse de Titien*¹³⁰. Di quest'ultimo nota che pur non essendo uno storico dell'arte di mestiere, ma un “genio dilettante”, fu il primo ad affermare, seguito da Suida, la centralità del problema di attribuzione tra l'ultimo Giorgione e il primo Tiziano¹³¹.

La terza parte del corso, dopo le premesse giorgionesche e bibliografiche, è dedicata alla vita di Tiziano. Come aveva fatto Max Dvořák al principio del suo corso dedicato al Vecellio¹³², la introduce premettendone la “tranquillità”, descrivendola ricca non tanto di avvenimenti esteriori («non offrirebbe tema ad un romanzo come lo potrebbero invece quella del Giorgione o ancor più quella del Caravaggio»¹³³) quanto di eventi interiori, «tutta piena della sua arte»¹³⁴.

¹²¹ G. MORELLI, *Della pittura italiana. Le gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Prima Edizione Italiana, Fratelli Treves, Milano 1897 [CONS-B RIS A 00229].

¹²² B. BERENSON, *The Florentine painters of the Renaissance: with an index to their works / by Bernhard Berenson*. - 3. ed. revised and enlarged, Putnam's sons; New York – London c1909 [MORASSI MOR 0791]; ID., *Italian pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places*, Clarendon Press, Oxford 1932 [MORASSI MOR 0860]; ID., *Pitture italiane del Rinascimento: catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, (traduzione italiana di Emilio Cecchi), Hoepli, Milano 1936 [MORASSI MOR 0859].

¹²³ AFAM, Unità C, Sottounità 5, p. 15.

¹²⁴ G. LAFENESTRE, *La vie e l'œuvre de Titien*, Hachette, Paris 1909.

¹²⁵ V. BASCH, *Titien*, Librairie Française, Paris 1918.

¹²⁶ E. WALDMANN, *Tizian*, Propyläen Verlag, Berlin 1922.

¹²⁷ A. VENTURI, *La pittura del Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana*, 11 voll., Hoepli, Milano 1928 [CONS-B RIS A 00465.15].

¹²⁸ W. SUIDA, *Le Titien*, Weber, Paris 1935 [MORASSI MOR 2408].

¹²⁹ T. HETZER, *Tizian: Geschichte seiner Farbe*, Klostermann, Frankfurt am Main 1935.

¹³⁰ L. HOURTICQ, *La jeunesse de Titie. Peinture et poésie: la nature, l'amour, la foi*, Librairie Hachette, Paris 1919 [MORASSI MOR 1222].

¹³¹ AFAM, Unità C, Sottounità 5, pp. 16-17.

¹³² Cfr. Cap. 1.

¹³³ AFAM, Unità C, Sottounità 5, p. 17.

¹³⁴ Ibid.

Tiziano, secondo di quattro figli, nacque a Pieve di Cadore, dove il padre, personaggio in vista, comandava la centuria locale, e a 9 anni fu mandato a Venezia presso uno zio¹³⁵. Morassi si sofferma un'altra volta su quello che sarà argomento di un articolo pubblicato nel 1954 in «Arte Veneta», gli *Esordi di Tiziano*.

[...] poichè le impressioni giovanili sono le più profonde quelle che dal paese suo T. ebbe furono le predominanti e sempre T. ricordò il paesaggio montuoso della sua terra. Anche negli ultimi anni parte predominante ebbero nei suoi sfondi i monti e se non proprio i monti un che di senso dei boschi, di vita campestre. L'impressione di Venezia piena di fascino di vita di colore dovette pure essere forte e incancellabile. Di più se esaminiamo le prime opere e ci chiediamo donde quel senso di colore, quel dipingere a macchie ad ombre, a tratti, ci vien fatto di pensare al mosaicista Sebastiano Zuccato¹³⁶.

Pare che il primo apprendistato del Cadorino ebbe luogo proprio nella bottega del mosaicista; nonostante altri aspetti siano riconducibili agli insegnamenti del secondo maestro, Giovanni Bellini, quali composizione e linea generale, l'interpretazione coloristica presenta una predilezione per il procedimento a macchia, interpretabile alla luce delle suggestioni esercitate dall'arte musiva¹³⁷. Successivamente, si accostò completamente a Giorgione. Con lui collaborò nel 1508 agli affreschi del Fondaco dei Tedeschi; al maestro era stata affidata la parte più pregiata del lavoro, mentre al giovane allievo era stata commissionata quella meno rilevante, verso le mercerie. Per Morassi, ciò andrebbe ad avvalorare la tesi dello sviluppo tardivo di Tiziano, in quanto mostra come Giorgione fosse stimato ben maggiormente del Vecellio, che si sarebbe formato lentamente¹³⁸.

Attraverso una serie di date significative, ripercorre poi la carriera del Cadorino¹³⁹. Al 1511 riconduce i già citati affreschi Padovani; nel 1513, il pittore rifiutò l'invito del Pontefice a Roma e si offrì invece alla Serenissima quale pittore ufficiale della Repubblica.

Il Consiglio di Stato solo più tardi gli conferì il titolo ufficiale con l'obbligo di fornire ogni anno un quadro storico al Palazzo Ducale e dipingere il ritratto di ogni Doge dietro limitato compenso. T. accettò ma chiese di ottenere una senseria, una prebenda, nel Fondaco dei Tedeschi: dopo qualche opposizione tutto gli venne concesso una volta morto il Bellini. Interessante questo lato di T.: fu uomo che non si lasciò mai mancar nulla, che visse agiatamente e fu ricco perchè accorto

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ *Ivi*, pp. 17-18.

¹³⁷ *Ivi*, p. 18.

¹³⁸ *Ivi*, pp. 19-20.

¹³⁹ *Ivi*, pp. 20-24.

nelle questioni finanziarie non solo in quanto si riferiva ai suoi lavori ma anche favorendo dei contratti tra i suoi paesani di Pieve, località ricca di legname, con commercianti veneziani¹⁴⁰.

Lo studioso, memore dell'esperienza viennese, rivela qui un'impostazione di metodo, attento a cogliere una molteplicità di aspetti anche al di fuori di quel che riguarda strettamente la disciplina, rilevanti in quanto documenti del tempo che plasmò gli artisti che vi vissero¹⁴¹.

I rapporti di Tiziano con la corte di Ferrara erano cominciati nel 1516; nel 1523, vi terminò il *Bacco e Arianna*. Nel frattempo, fu raggiunto a Venezia dall'imperatore Carlo V, con cui intrattenne per tutta la vita rapporti cordiali: con vena aneddotica, riporta che le numerose opere che lo videro quale committente, in gran parte conservate al Museo del Prado, «si crede siano state dal governo comunista trasportate parte in un castello vicino a Madrid, parte sotterrate sotto un palazzo madrilenò, e parte ancora trafugate all'estero»¹⁴².

A Roma, Tiziano tornò nel 1545, rimanendovi fino alla prima metà del 1546. La presenza nella Città Eterna destò grande eco; ne parla il Vasari, che nelle *Vite* riporta:

Andando un giorno Michelagnolo et il Vasari a vedere Tiziano in Belvedere, videro in un quadro, che allora avea condotto, una femina ignuda, figurata per una Danae, che aveva in grembo Giove trasformato in pioggia d'oro, e molto, come si fa in presenza, glielò lodarono. Dopo, partiti che furono da lui, ragionandosi del fare di Tiziano, il Buonarruoto lo commendò assai, dicendo che molto gli piaceva il colorito suo e la maniera, ma che era un peccato che a Vinezia non s'imparasse da principio a disegnare bene e che non avessono que' pittori miglior modo nello studio: «Con ciò sia – diss'egli – che, se quest'uomo fusse punto aiutato dall'arte e dal disegno, come è dalla natura, e massimamente nel contrafare il vivo, non si potrebbe far più né meglio, avendo egli bellissimo spirito et una molto vaga e vivace maniera». Et infatti così è vero, perciò che chi non ha disegnato assai e studiato cose scelte, antiche o moderne, non può fare bene di pratica da sé né aiutare le cose che si ritranno dal vivo, dando loro quella grazia e perfezione che dà l'arte fuori dell'ordine della natura, la quale fa ordinariamente alcune parti che non son belle¹⁴³.

La circostanza fornisce il pretesto per associare il nome di Tiziano a quello di Michelangelo, ripercorrendo le orme di Max Dvořák che, come si è visto¹⁴⁴, aveva accostato più volte i nomi dei due artisti per confrontarne l'impatto su disegno e colore del proprio tempo. Morassi, infatti, afferma: «Si può dire che nessun artista abbia goduto in vita di una fama pari a quella di T. [...] Si può pensare

¹⁴⁰ *Ivi*, pp. 20-21.

¹⁴¹ Cfr. Cap. 1.

¹⁴² AFAM, Unità C, Sottounità 5, p. 22.

¹⁴³ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568* (testo a cura di R. BETTARINI; commento secolare a cura di P. BAROCCHI), Sansoni S.P.E.S., Firenze 1987, P. 164.

¹⁴⁴ Cfr. Cap. 1, p. 18.

a Michelangelo che però non si mosse mai da Roma sebbene il suo influsso fosse già dappertutto determinante»¹⁴⁵. Tiziano invece, chiamato da Carlo V, giunse ad Augusta, fermandovisi per il biennio 1547-48, e ritraendovi l'imperatore a cavallo.

[...] le sue opere di questo periodo [di Augusta, N.d.R.] risentono dell'influsso tedesco specialmente nell'inquadratura dei dipinti. Questi influssi tedeschi sono gli unici influssi stranieri da T. subìti: altri ne subì ma da pittori italiani come il Tintoretto e il Veronese dal quale derivò un senso più argenteo del colore.

[...] E continuando a dipingere T. passò quasi sempre i suoi ultimi anni a Venezia dove morì poco meno che centenario. Le opere documentate di T. sono moltissime e la critica moderna gliene assegna quasi un migliaio [...]. Tutte le sue opere egli munì della sigla Titianus fecit oppure Titianus senz'altro¹⁴⁶.

L'ultima parte del corso, infine, è dedicata all'esame di 49 opere scelte: adottando un criterio cronologico, Morassi dedica a talune descrizioni concise, ad altre lunghe pagine, e con ricchi commenti, e con riferimenti puntuali alla vicenda biografica dell'artista.

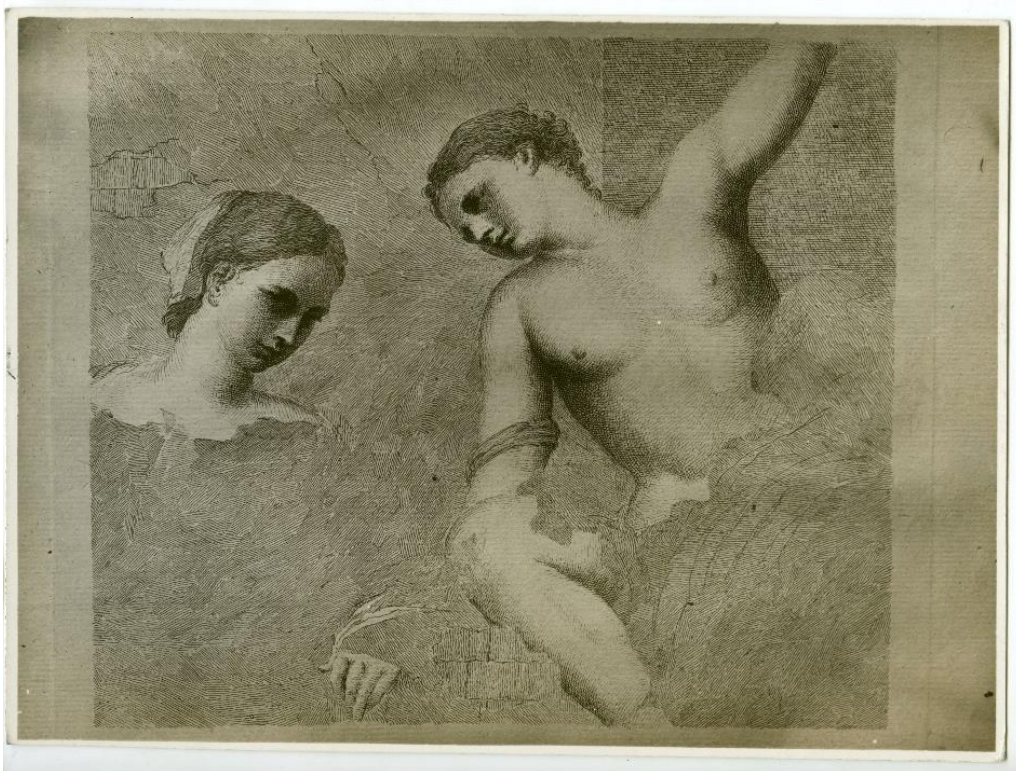


Figura 4. AFAM, Unità 6, f. 9387. Sul verso: «dallo Zanetti, Fondaco dei Tedeschi».

¹⁴⁵ AFAM, Unità C, Sottounità 5, p. 22.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 24.

1. Gli affreschi del Fondaco dei Tedeschi sono le prime opere sicuramente sue [...] T. è nell'orbita di Giorgione. Con il progredire del tempo T. si stacca sempre di più dall'arte del maestro, ma la sua evoluzione non è già brusca ma lenta, insensibile quasi, onde la conseguenza che non solo la Venere di Dresda, l'Adultera di Glasgow, il Concerto del Louvre ma anche pitture che appartengono ad un periodo più avanzato siano state attribuite per gran tempo a G. [...] Le pitture del Fondaco dei Tedeschi rilevano anche un influsso della nostra arte toscana: nel 1508 è a Venezia fra Bartolomeo che vi porta uno spirito nuovo [...], di quell'arte classica nel senso più vero della parola. Dei dipinti di T. sulle pareti del Fondaco ci lasciò incisioni lo Zanetti che le copiò alla fine del '600. Questi affreschi [...] dovettero precedere in ordine di tempo quelli della Scuola del Santo a Padova che sono del 1511 e appartenere perciò agli anni 1507-1508.

[Nella *Giuditta*, da Zanetti, N.d.R.] Vi notiamo nei confronti del maestro un senso più largo della forma, peso maggiore della massa, movimento delle figure e poi un senso drammatico che a G. assolutamente manca¹⁴⁷.

La prima opera non poteva che riprendere il confronto del Cadorino col maestro, riallacciandosi alla tesi dello sviluppo tardivo per spiegare come l'influenza di Giorgione abbia determinato nella critica quell'area incerta, tra l'uno e l'altro, per le attribuzioni, e indicando quei caratteri che già in questa fase, invece, distinguerebbero la mano del giovane allievo. Non solo: Morassi, come del resto insegnatoli da Dvořák¹⁴⁸, rileva qui l'influsso toscano del frate domenicano Bartolomeo (1472-1517), seppur posticipandone il soggiorno veneziano al 1508, e propone una datazione confrontando gli affreschi del Fondaco con quelli padovani.

¹⁴⁷ *Ivi*, pp. 25-26.

¹⁴⁸ Cfr. Cap. 1, p. 17.



Figura 5. Tiziano, *Madonna con Bambino tra i Santi Antonio da Padova e Rocco*, c. 1511. Olio su tela, 92 x 103 cm. Madrid, Museo del Prado.

2. *Madonna del Prado*: assegnata gran tempo a G. deve essere restituita a T. L'assegnazione a G. non è un fatto casuale ma parte dal presupposto che di G. debba essere anche la *Venere di Dresda* [...]. Che sia invece di T. basterebbe il fatto che tra quest'opera e le seguenti non c'è soluzione di continuità. Qui T. si attenne al vecchio schema del quadro sacro, che si trova in tutta la pittura del 1500 sugli esempi dei Bellini e dei Vivarini, ma diversa è l'interpretazione pittorica della realtà che si basa sulle antecedenti conquiste di G. e che dà del colore nuovi sviluppi¹⁴⁹.

Anche la *Madonna del Prado*, per Morassi, non può essere attribuita a Giorgione: parte da presupposti errati, nutriti da letture condizionate. I Bellini e i Vivarini forniscono un modello, lo schema del quadro sacro: ma il colore che lo porta in vita non sarebbe stato possibile senza le *conquiste* del maestro.

7. Tela di Pesaro al Museo di Anversa. [...] vi si notano delle incongruenze, specie difficoltà tra la struttura e il trattamento pittorico. La struttura è antica e si riallaccia al Bellini: il trattamento pittorico è sciolto, spigliato e non può essere anteriore agli affreschi di Padova. [...] Comunque si tratta di un dipinto assai interessante perchè accosta elementi arcaici favoriti da T. nel tempo in cui era alla scuola di G. agli elementi della nuova pittura classica. Sul basamento su cui è S. Pietro si osserva una scena classica: T. ha amore dell'antichità, amore che affiora anche negli elementi formali più minuti dell'opera sua¹⁵⁰.

¹⁴⁹ AFAM, Unità C, Sottounità 5, p. 26.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 28.

Di nuovo, si presenta l'occasione per accostare il nome di Tiziano a quello del Giambellino: sul rapporto tra i due aveva insistito Dvořák¹⁵¹, attribuendo a Bellini la trasmissione delle novità fiorentine in ambito veneziano mediante l'assimilazione dell'*elemento mantegnesco*, ma lo studioso qui gli concede la sola influenza sulla struttura del dipinto, mentre gratifica Tiziano con l'aver in qualche misura superato l'apprendistato giorgionesco, e richiamando gli affreschi di Padova, e introducendo *l'amore dell'antichità* favorito dalla *nuova pittura classica*.

9. Amor sacro e amor profano. Rappresenta il capolavoro giovanile di T. Il titolo col quale designano tale opera è recente: negli inventari del 1600 si ha "La beltà spoglia e la beltà ornata", titolo questo più aderente al fatto estetico quale è rappresentato dal quadro. Quanto al significato questo è certo allegorico.

[...] vi si è visto in genere il contratto tra l'amore (la donna ignuda) e la donna che cerca di resistere all'amore.

[...] Il frontale del pozzo è costituito da un basamento che ripete idee e motivi del mondo classico.

La luce blanda e aurata del quadro ci richiama a G. come pure il paesaggio e lo sfondo nonchè lo spirito così assorto e romantico del dipinto. Ciò che distingue T. da G. è il trattamento pittorico: G. usa colori morbidi, liquidi, con molte sfumature, con stesura leggera, quasi trasparente: in T. la stesura è più densa, il colore acquista corporeità maggiore e la vibrazione coloristica che ne consegue è superiore per la vivacità dei colori stessi. Ossia in T. le conquiste di G. vengono fruttate magistralmente fino ad essere superate nell'effetto. [...] il pittore accosta colori contrastanti o armonici a seconda dei casi e da tali accostamenti nasce un maggior effetto. La donna ignuda è avvolta da un drappo rosso fuoco che mirabilmente contrasta con il biancore delle sue carni alle quali dà un grande risalto e quasi un senso di vitalità onde sembra fino di vedere scorrere il sangue. I suoi capelli biondi sono raccolti in un nastro roseo che maggiormente ne fa risaltare il biondo aurato. La donna vestita è tutta un'armonia di bianchi colori: ha un ampio abito di seta cangiante con riflessi azzurri e grigi, che dà il senso della materia, della stoffa. T. pur essendo profondamente idealista, con concezione classico nel senso sublimatore della natura, è a un tempo verista nella resa della natura. Ed è appunto l'armonia, la fusione tra astrazione e realtà che fa la grandezza del pittore¹⁵².

Dall'analisi dell'*Amor sacro e Amor profano* emerge il trasporto dello studioso verso il pittore. Si tratta di un capolavoro in cui sono riproposti elementi classici in un'atmosfera dal carattere indubbiamente giorgionesco, connotata da suggestioni ideali: eppure, il trattamento pittorico è tutto proprio di Tiziano, tanto efficace da superare il maestro nella pastosità e vivacità dei colori.

¹⁵¹ Cfr. Cap. 1.

¹⁵² AFAM, Unità C, Sottounità 5, pp. 29-32.

L'accostamento di toni ora armonici, ora in contrasto, favorisce una resa verista e delle carni, e delle vesti, tale da suscitare un senso di vitalità del tutto nuovo. Anche Dvořák, citando l'opera, aveva affermato il superamento da parte di Tiziano del maestro nel rapporto tra il paesaggio e la dimensione interiore delle figure che vi si stagliano¹⁵³.

10. Il Cristo della moneta. Come ogni novità che disorienti il pubblico abituato a una data visione delle cose, così è ritenibile che i Veneziani abituati a una maniera di dipingere diversa si trovassero come a disagio davanti all'Amor sacro e profano. Per cui vediamo in uno dei dipinti che T. eseguì poco più tardi e che rappresenta il Cristo della moneta (ora a Dresda) un accenno di ritorno alla realtà con senso più meticoloso e realistico.

[...] mirabile unione della materia, della presa materiale che è fedelissima, con la spiritualità altissima. [...] grandissimo è il distacco spirituale delle due figure¹⁵⁴.

L'*Amor sacro e Amor profano* sembra aver scandalizzato Venezia, e Tiziano dunque "retrocede", ma di poco. La resa fedele rende le due figure "fisiche"; eppure, il trattamento della luce, l'intensità dello scambio di sguardi tra Cristo e il Fariseo, soffonde la scena di intensa, intima spiritualità, nella quale lo spettatore è coinvolto come tacito osservatore.

¹⁵³ Cfr. Cap. 1.

¹⁵⁴ AFAM, Unità C, Sottounità 5, pp. 32-33.



Figura 6. Tiziano, *Assunta*, 1516-18. Olio su tavola, 690 x 360 cm. Venezia, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari.

11. L'ASSUNTA. Nel T. l'elemento più importante non è la forma plastica ma il colore. Il cielo in T. non è tutto azzurro e uniforme come nei pittori che lo precedettero ma va degradando dal rossigno al giallo-oro e all'azzurro appena accennato sopra l'Eterno Padre. È come una atmosfera aurata che circonda la Vergine e costituisce il fluido cromatico dell'opera. [...] senso del drammatico [...] tutti gli sguardi sono attirati al centro che è costituito dalla testa della vergine cui convergono le linee del quadro, le mani degli apostoli, le linee compositive. La Vergine è isolata, sola contro un fondo di luce che è diventata molto intensa, di un rosso e giallo che è come una fonte luminosa dalla quale si espande una raggiera di luce che si spande sulla cerchia di Angeli che stanno a lei intorno. T. ha voluto così dare importanza preponderante alla figura della Vergine e alleggerire l'impressione generica del quadro in modo che da tutte le figure della base la figura della Vergine si staccasse più netta e isolata e così con maggiore imponenza. Il coronamento del dipinto è dato dall'Eterno Padre che esce dalle nuvole e sta per abbracciare la Vergine.

[...] Il quadro sollevò immenso entusiasmo specie perché dava all'antico tema un'interpretazione nuova. Questo nuovo fatto pittorico nel mondo veneziano si basava sopra diversi elementi, sopra

i raggiungimenti dell'arte italiana di quel tempo; ossia l'Assunta di T. non era una creazione improvvisa, quasi fiore sbocciato fuori tempo o fuori luogo, ma era il prodotto del nuovo clima pittorico e la sintesi di tutti i nuovi elementi che erano germogliati nella pittura italiana del tempo. Infatti la grandiosità monumentale di queste figure potenti, di queste colossali creature, dipendeva soprattutto dalla conoscenza dell'arte di Michelangelo: di contro alla colossaltà delle figure di primo piano di derivazione michelangiolesca, lo svanire delle figure di fondo era di derivazione correghesca. Quanto al colore era questo un fatto puramente e tipicamente veneziano, il prodotto delle conquiste della pittura veneziana da Giovanni Bellini a Giorgione.

Ora non è necessario perché si stabiliscano certi contatti con le culture dominanti del tempo che il pittore venga materialmente a contatto delle opere medesime, ma basta che arrivi a sfiorare gli effetti di quest'arte. Ossia l'arte di Michelangelo aveva già raggiunto tale potenza di propagazione, di fermenti, che l'atmosfera stessa pittorica ne era impregnata.

Il 2° elemento su cui si basa T. è costituito dall'arte del Correggio [...], che apprende i primi elementi della pittura dal Mantegna, quell'artista cioè che era una specie di archeologo-pittore tutto inteso nella precisazione plastica, [...] [ma che] si staccò presto dagli esempi del maestro per arrivare a una forma di pittura che è proprio l'opposto, fatta di sfumatura, di atmosfera, che cerca di ambientare nell'atmosfera e crea nelle composizioni un nuovo movimento di massa e di figure. [...] Le figure del C., che hanno la maniera di M. nei primi piani, si ergono nella prospettiva atmosferica e svaniscono nei fondi assorbiti dall'atmosfera.

[...] l'elemento michelangiolesco appare ben delineato nel gruppo degli Apostoli nella sua grandiosità e potenza di stile. Invece la parte più correghesca è nel gruppo degli angeli che circondano l'Eterno Padre: sono dipinti con strati leggerissimi di colore per cui svaniscono nel fondo. Ma chiarissima è soprattutto in tutto il quadro l'espressione potente della personalità di T. che si rivela nel colore, nella nuova pasta di questo colore e nello spirito, che sviluppano le conquiste di Giorgione¹⁵⁵.

Il colore in Tiziano ha la forza creatrice di Dio. L'intera composizione dell'*Assunta* verte sulla Santa Madre, che si stacca in modo netto dalle altre figure grazie alla resa pittorica di una luce dorata. Il capolavoro in questione è la perfetta sintesi delle conquiste del suo tempo: abbiamo ancora i due maestri, Bellini e Giorgione, la cui influenza è leggibile nel trattamento cromatico, ma vi è qui anche la massa monumentale delle figure michelangiolesche e un che di Correggio nello svanire delle figure verso lo sfondo, come *assorbiti dall'atmosfera*. All'epoca, Tiziano non era ancora stato a Roma, ma aveva soggiornato a Ferrara, dove poteva essere venuto a contatto con le novità del Buonarroti.

¹⁵⁵ *Ivi*, pp. 34-39.

La numerazione s'interrompe per ricominciare dopo il «GRUPPO DI RITRATTI»¹⁵⁶.

15. PALA DI ANCONA. [...] rivela gli sviluppi futuri dell'arte del maestro. [...] è un'opera veramente mirabile specialmente per l'intensità coloristica. Le figure che si stagliano nettamente sullo sfondo hanno tutta la grande monumentalità propria delle figure tizianesche. [...] Notevolissimo il paesaggio [...]. Questo trattamento del paesaggio è anche importante perché ci dà la possibilità di identificare alcuni dipinti di paesaggio di T. che altrimenti sarebbero inidentificabili. [...] in seguito T. non si interesserà più del paesaggio per concentrare tutta la sua arte sulla figura umana. Quelle parole che l'Aretino scrisse a T. ben ci mostrano questa tendenza di T. che tanto contrasta con la tendenza della pittura precedente specie di Giorgione. [...] Man mano invece che procediamo nel tempo l'interesse di T. converge sulle persone e la figura umana è quella che desta maggiormente l'interesse artistico e psicologico del pittore¹⁵⁷.

Le figure di Tiziano, dal gran movimento drammatico, hanno acquistato una monumentalità propria, e si stagliano su uno sfondo dai toni aurei: il trattamento del paesaggio, su cui insiste Morassi, è singolare e consentirebbe di identificare ulteriori dipinti del Cadorino, che col tempo affinerà l'indagine sulla figura umana.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 39.

¹⁵⁷ *Ivi*, pp. 45-47.



Figura 7. Tiziano, *Polittico Averoldi*, 1520-22. Olio tu tavola, 278 x 292 cm. Brescia, Collegiata dei Santi Nazario e Celso.

17. Polittico per la Chiesa dei S.S. Nazario e Celso a Brescia. [...] È perciò questo uno dei rarissimi esempi tizianeschi di quadro diviso in scomparti. [...] 5 parti: nel centro il Cristo risorto, in alto l'Annunciazione con l'Angelo a sinistra e la Madonna a destra, in basso il vescovo raccomandato al cielo a sinistra e S. Sebastiano a destra. [...] i due scomparti laterali in basso formano nella concezione pittorica un tutto unico con la scena centrale per la disposizione piramidale e le linee compositive che convergono al centro. Quello che più interessa in quest'opera è il paesaggio del quadro centrale: T. ha qui rappresentato l'alba, meglio, il momento prima dell'alba quando le tenebre si dileguano e il sole sta per sorgere. Era questa forse una delle prime volte che la pittura rappresentasse un tale momento della natura: qualche esempio si era avuto solo nella pittura fiamminga dove talvolta gli artisti amavano animare la scena del Presepio con la luce dell'alba ma non certo con l'evidenza e la vivacità di T. [...] la figura di S. Sebastiano [...] analogia formale col Laocoonte, il grande esempio della statuaria antica proprio in quegli anni scoperto a Roma e divenuto fonte di ispirazione e modello soprattutto agli scultori ma anche

ai pittori: infatti abbiamo di T. una serie di disegni in cui sono studiati atteggiamenti corrispondenti al Laocoonte¹⁵⁸.

L'interesse per l'antico si sublima in quel San Sebastiano che ricalca il Laocoonte, novità assoluta dall'eco fortissima; è questo dunque un rarissimo esempio di pittura a scomparti di Tiziano, richiamo ad un passato già superato. La convergenza della composizione porta astrazione in un'opera la cui aderenza al reale è tanto marcata da rappresentare un momento, quello prima del sorgere del sole, con una vivacità primitiva, pur sempre carica del significato ideale della rivelazione.

19. Deposizione (Louvre). [...] Va subito notato come il pittore non segua una linea rigorosa e assoluta nel suo modo di dipingere, ma come in certi periodi se ne stacchi ossia in certi periodi dà maggior importanza al colore per gli effetti di impressione mentre in altri cura maggiormente la forma con quella minuziosità che abbiamo visto nel Cristo della moneta. [...] Quest'opera ha relazioni iconografiche con la corrispondente opera di Raffaello. [...] La differenza fra le due Pietà è enorme. Di R. vi è in T. soltanto l'armonia e l'equilibrio di composizione nonché il motivo iconografico Cristo sollevato da Giuseppe d'Arimatea. Gli elementi personali dei quali si è valso T. per realizzare questa scena sono la potenza del colore e la profondità di tono, il colore che in T. assume in questo tempo dei vertici sublimi, e il tono che dà una fusione all'insieme della scena e crea uno stato di approfondimento psicologico. Quello che più ci colpisce è quella penombra che grava sul volto di Cristo. Mentre in R. la luce era egualmente distribuita sulle figure qui invece le masse si susseguono in un'armonia di zone di ombra e di luce. Il trattamento delle carni è vivo e palpitante. In R. i contorni sono continui: in T. invece si dissolvono¹⁵⁹.

Qui, a fornire elemento di paragone è nientemeno che Raffaello. La scesa della *Deposizione* ripresa da Tiziano ha conservato elementi iconografici e compositivi: l'insuperabile *potenza* del colore domina però la scena, scolpendo le figure attraverso passaggi di luce ed ombra dissolti verso lo sfondo, tali da connettere intimamente l'osservatore con il dramma psicologico della scena.

21. Bacchanale (Prado). Due anni dopo la festa di Venere T. dipinse a Ferrara il Bacchanale su soggetto datogli certo dal Duca Alfonso: infatti un suo motto si legge sul foglio di musica ai piedi della donna "Chi beve e non ribeve, non sa che sia il bel bere". [...] T. ha avuto per questa sua opera una fonte d'ispirazione nel dipinto eseguito da Giovanni Bellini negli ultimi anni di sua vita, il Banchetto degli Dei. [...] il quadro di T. è qualcosa di diverso e rappresenta uno stadio più avanzato nella pittura. Le figure del Bellini sono disposte in modo statico e i gruppi non raggiungono quella fusione d'insieme che caratterizza il quadro di T. Arianna addormentata ci

¹⁵⁸ *Ivi*, pp. 48-50.

¹⁵⁹ *Ivi*, pp. 51-52.

richiama la Venere di Dresda e ci dimostra come sia cambiato l'ideale di bellezza del tempo: linee più allungate, forme più ampie¹⁶⁰.

Il *Baccanale* del Prado, insieme alla *Festa di Venere* (o *Fecondità*) sempre al Prado e al *Bacco, Arianna e satiri* della National Gallery di Londra, fa parte delle pitture realizzate per Alfonso d'Este ispirate alla mitologia e al mondo classico. Qui, Tiziano è di nuovo accostato al Bellini, e di nuovo eccede il maestro nella rappresentazione dell'insieme, connotato da una diffusa vivacità, sintomo del "bel bere". La figura reclinata di Arianna è paragonata a quella della *Venere* di Dresda: se la *Flora*, la stessa modella di cui si era servito per le due figure di donna nell'*Amor Sacro e Amor Profano*, rendeva l'idea «della formazione del nuovo tipo della donna veneziana di quel tempo, della donna ideale di allora»¹⁶¹, l'Arianna del *Baccanale* mostra senza veli quella bellezza incarnata in forme allungate e sensuali.

29. Ritratto di Paolo III (Napoli, Museo Nazionale). E' uno dei ritratti migliori per la potenza psicologica. Costituisce la rappresentazione migliore di questo papa, uomo, seppure d'ingegno acutissimo, astioso e avido di potere. Il colore del dipinto è tutto intonato sul rosso cupo e violaceo che maggiormente e in modo mirabile fa risaltare il pallore del volto. T. in questo tempo raggiunge una interpretazione nuova e soggettiva del colore in quanto non ricerca più ricchezza e varietà di colori ma vibrazione di colori stessi con poche note intonate giungendo così ai massimi effetti con i minimi mezzi. Egli ora non vuol più rendere la natura nell'imitazione, ma vuol creare nella pittura uno stato d'animo¹⁶².

L'indagine psicologica del Vecellio raggiunge qui apici altissimi. Tramite il solo colore, rende la cupa interiorità del personaggio. A questo punto della carriera, il pittore non ha più alcuna necessità di perseguire una resa naturalistica: la sua è maestria, nell'accordare con pochi toni non ciò che *riproduce*, ma quel che *crea*.

¹⁶⁰ *Ivi*, pp. 53-55.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 44.

¹⁶² *Ivi*, p. 59.



Figura 8. Tiziano, *Pietà (Deposizione)*, 1575-76. Olio su tela, 353 x 347 cm. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

38. Deposizione. Quasi a conclusione della sua epopea pittorica T. dipinse una Deposizione destinata ad essere collocata sopra la sua tomba. [...] ai piedi del Cristo è Giuseppe d'Arimatea che porta i tratti del volto di T. A destra è un quadro votivo che ricorda un voto del pittore che si raccomanda col figlio Orazio. Il quadro fu terminato da Palma il Giovane che compì interamente la Maddalena, a sinistra, che è spaccata dal gruppo e che ha grande potenza drammatica¹⁶³.

La *Deposizione* è, per Tiziano, un monumento funebre a se stesso, ritrattosi nei panni di Giuseppe d'Arimatea, ad affidare la propria anima a quel Dio che tante volte aveva portato in vita col suo pennello, animato dal colore delle sue carni. Lo studioso conclude il suo corso con rispetto e trasporto verso il maestro che, con la sua arte, aveva fatto della natura lo specchio dello spirito:

¹⁶³ *Ivi*, p. 62.

Così in una profonda spiritualità e in un profondo senso religioso si concludeva l'arte di T. dopo aver attraversato un ampio cammino ed essersi staccata dai principi della materialità sensualistica¹⁶⁴.

LA CONCLUSIONE DEL PERIODO PAVESE

Durante la seduta dell'11 marzo 1941¹⁶⁵, sono riportati due fatti d'interesse. Il primo è la comunicazione circa una lettera di Morassi in cui richiede di essere esonerato dall'insegnamento «a causa dei molti e gravi compiti inerenti alle sue funzioni di Soprintendente alle Antichità e Belle Arti della Liguria»; Mazzilli Savini nota che tra i «molti e gravi compiti» presso la Soprintendenza di Genova qui citati «stavano le operazioni di sgombero delle opere d'arte da sedi a rischio in rapporto alla guerra e di ricovero in depositi sicuri, operazioni che furono compiute con tale rigore scientifico e conservativo che produssero in parallelo catalogazioni preziose»¹⁶⁶. Il secondo si ricollega a quanto evidenziato ancora da Mazzilli Savini al principio del capitolo, ossia l'assegno straordinario della Cassa di Risparmio a favore della Biblioteca della facoltà per un ammontare di lire 20.000.

È qui opportuno ripercorrere brevemente la vicenda del coinvolgimento morassiano nella costituzione della Biblioteca. Con una lettera del 7 giugno 1937¹⁶⁷, Morassi aveva informato il Rettore che i fondi a disposizione dell'Istituto di Storia dell'Arte risultavano insufficienti ai propri bisogni. Il 31 gennaio 1940¹⁶⁸, in qualità di Direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte, aveva segnalato l'inadeguatezza dei fondi a disposizione per andare incontro all'esigenza degli studenti di una biblioteca storico-artistica adeguata. Il 7 febbraio 1940¹⁶⁹, il Rettore aveva comunicato a Morassi, proprio nel ruolo di Direttore, che il Consiglio d'Amministrazione aveva accordato all'Istituto la somma di lire 1.500 accogliendo la domanda di assegno straordinario. Dalla risposta del 19 febbraio¹⁷⁰ sappiamo che, pur ritenendo i bisogni molto maggiori, la somma stanziata sarebbe servita a coprire «le più sensibili lacune della libreria».

Anni dopo la fine dell'incarico, il 3 febbraio 1944¹⁷¹, Morassi risponde ad una lettera del Rettore, che gli richiedeva la restituzione dei libri da egli presi in prestito dall'Istituto e trattenuti, giustificando la

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 62.

¹⁶⁵ ASUPv, Lettere e Filosofia, Verbali Consiglio, reg. 3654 (verbali delle adunanze del Consiglio della Facoltà di Lettere e Filosofia dal 10 dicembre 1936 al 31 marzo 1950).

¹⁶⁶ M. T. MAZZILLI SAVINI, *Antonio Morassi professore all'Università di Pavia (1936-1941)* ... cit., p. 78.

¹⁶⁷ ASUPv, Fascicoli docenti, fascicolo personale Antonio Morassi (Fasc. 400M).

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*

mancata restituzione del prestito accordatogli dal Professor Arslan con la messa al sicuro dalle incursioni belliche dei materiali conservati a Milano in una località della Brianza. Il materiale però non risulta ancora restituito al 22 maggio 1946¹⁷², quando il Rettore si dice costretto a procedere anche nei confronti dell'Arslan nel caso libri e fotografie non fossero prontamente tornati presso la loro legittima sede... Lo stesso è ripetuto il 26 giugno¹⁷³. Il 28 giugno¹⁷⁴, Morassi scrive assicurando che i materiali erano tornati dallo "sfollamento", e presto sarebbero stati restituiti tramite il Professor Arslan. Interessante è notare che Morassi fu contattato presso il Palazzo Reale di Via Balbi, a Genova: nel prossimo capitolo, ad esso sarà legata la "scoperta" di un Tiziano, merito proprio del goriziano, che risulterà nella pubblicazione per «Emporium» del 1946, *Il Tiziano di Casa Balbi*.

IL CORSO SULLA GIOVINEZZA DI TIZIANO A MILANO DEL 1945

Per quanto concerne l'insegnamento milanese, risultano scarse le notizie afferenti al corso dedicato al Vecellio. Rossana Sacchi (2012) riporta un commento di Morassi entusiasta per le possibilità offertegli dal capoluogo lombardo: «Milano sta oggi all'avanguardia del collezionismo italiano; e questo primato le viene non soltanto dalla prosperità economica, ma, altresì, dalla sua mentalità elastica, aperta, cosmopolitica»¹⁷⁵. Vi era giunto – ricordiamolo – nel 1928, conseguendovi nel 1931 la libera docenza,

ottenuta dopo le fatiche della mostra londinese di arte italiana del 1930 organizzata da Ettore Modigliani con la collaborazione di una giovane Fernanda Wittgens (laureatasi con D'Ancona nel 1926 ed entrata in forze a Brera, anche se inizialmente solo come "salarziata" temporanea, nel 1928), e nel 1932 il deposito della libera docenza presso la Statale di Milano¹⁷⁶.

Dopo l'esperienza pavese, il programma di un nuovo corso presso l'ateneo milanese appare solamente nell'anno accademico 1945-'46, «quando la direzione dell'Istituto di Storia dell'arte era stata affidata a Matteo Marangoni, subentrato a D'Ancona nel 1938 dopo l'entrata in vigore delle leggi razziali, per quell'anno però già affiancato dal D'Ancona stesso reintegrato in ruolo alla fine del conflitto»¹⁷⁷.

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ R. SACCHI, *Dai musei all'Università. I liberi docenti della Statale di Milano dal 1925 al 1960*, in S. FERRARI (a cura di), *Antonio Morassi...* cit., p. 163.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 158.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 166.

Sacchi giustamente nota che, in uno dei momenti più oscuri della storia di Milano, anche la sede universitaria ubicata in alcuni locali dell'allora Corso Roma era stata bombardata¹⁷⁸.

Osserva altresì che la biblioteca dell'Università di Milano non conserva alcun volume della collana dedicata agli *Itinerari dei musei e monumenti d'Italia*¹⁷⁹; tuttavia, questo non sarebbe l'unico spazio "grigio" nella storia della carriera di Antonio Morassi presso l'Ateneo. Sacchi menziona infatti il libretto delle lezioni da cui avrebbe appreso circa «un breve corso in dieci lezioni da un'ora ciascuna dedicato alla giovinezza di Tiziano, un tema già proposto a Pavia ma non nel capoluogo lombardo, figliato dal *Giorgione* che aveva dato alle stampe nel 1942 per la collana "Valori Plastici" di Hoepli»¹⁸⁰.

Presso il Centro APICE dell'Università degli Studi di Milano non è stato possibile rinvenire il documento citato. Tuttavia, anche Viviana Vuerich, laureatasi con una tesi su *Antonio Morassi (1893-1976). L'attività e il metodo storico-artistico*¹⁸¹, ha avuto modo di visionare e inserire in appendice una scansione del programma dei corsi del 1933-'34¹⁸² e 1945-'46¹⁸³.

Il primo documento, dattiloscritto e firmato, presenta il corso pareggiato, articolato in cinquanta lezioni per due ore settimanali, dedicato alla *Storia della Pittura Veneziana dal Cinquecento al Settecento*. Qui, dopo Giorgione, il Vecellio compare a più riprese tra gli argomenti da svolgere: «Gli esordi di Tiziano»¹⁸⁴, «La maturità di Tiziano»¹⁸⁵ e «La vecchiaia di Tiziano»¹⁸⁶; si noti ancora come sei lezioni fossero da svolgersi fuori dai locali universitari, ulteriore conferma della metodologia viennese¹⁸⁷, esaminando dipinti, disegni, affreschi veneziani conservati presso la Pinacoteca Ambrosiana, la Pinacoteca del Castello Sforzesco, il Museo Poldi-Pezzoli, i Palazzi Archinti, Chierici, Dugnani, la Galleria Carrara di Bergamo, nonché «Gallerie, Chiese, Palazzi, Scuole più importanti, a Venezia, nei riguardi del tema del corso»¹⁸⁸.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 170.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 167.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 170.

¹⁸¹ V. VUERICH, *Antonio Morassi (1893-1976). L'attività e il metodo storico-artistico*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Udine, A. A. 2003/2004, Relatore Prof. E. Bordignon Favero.

¹⁸² *Ivi*, Documento n. 12, pp. 227-229.

¹⁸³ *Ivi*, Documento n. 18, pp. 237-239.


¹⁸⁴ *Ivi*, p. 227.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 228.

¹⁸⁷ Cfr. Cap. 1.

¹⁸⁸ V. VUERICH, *Antonio Morassi (1893-1976) ... cit.*, p. 229.


R. UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI MILANO

Anno Accademico 1945-1946

PROGRAMMA DEL CORSO LIBERO

che intende impartire il Sig. Prof. Antonio MORASSI
 abilitato con D. M. del _____ alla libera docenza
 in Storia dell'arte medievale e moderna

TITOLO DEL CORSO

La giovinezza di Tiziano

ORE SETTIMANALI DI LEZIONE

una — dieci lezioni di tutto

ARGOMENTI DA SVOLGERE

Problema Giorgione - Tiziano.
Le opere del cosiddetto "ultimo periodo di Giorgione appartengono invece al periodo iniziale di Tiziano: così il "Concerto campestre", l'"Adultera" di Glasgow, la "Madonna" del Prado, il "Concerto" di Pitti, il "Cavaliere di Malta" ecc. Erronea

Figura 9. Programma del corso libero per l'Anno Accademico 1945-46 presso la Regia Università degli Studi di Milano, in V. Vuerich (2004), p. 237.

Il secondo documento, compilato manualmente dallo stesso Morassi e trascritto da Vuerich, riporta invece il programma del corso libero, per un totale di dieci lezioni da un'ora, dedicato alla *Giovinanza di Tiziano*. Anche qui, come a Pavia, prese avvio dal *Problema Giorgione-Tiziano*:

Le opere del cosiddetto "ultimo periodo di Giorgione appartengono invece al periodo iniziale di Tiziano: così il "Concerto campestre", l'"Adultera" di Glasgow, la "Madonna" del Prado, il "Concerto" di Pitti, il "Cavaliere di Malta" ecc. Erronea "idea" della recente critica nell'evoluzione di Giorgione, le cui ultime opere sono l'"Adorazione dei pastori" già Allendale, i "Tre filosofi" e "La Tempesta" (le principali, e non già quelle anzidette, che noi dobbiamo rivendicare al Vecellio.

Questione della "Venere" di Dresda¹⁸⁹.

¹⁸⁹ Ivi, Documento n. 18, pp. 237-38.

Contrariamente a quanto affermato finora, nell'affrontare gli *Inizi di Tiziano, suo alunnato a Venezia* sembra minimizzare l'influsso del mosaicista Zuccato (peraltro, forse per una svista lo indica quale *Zuccari*) in favore del Bellini, «e poi, dopo il 1508, di Giorgione, con cui collabora agli affreschi del Fondaco dei Tedeschi»¹⁹⁰: forse proprio in virtù dell'apprendistato presso il Giambellino trattò immediatamente dopo la *Questione della pala d'Anversa*, cui seguì *Il "Noli me tangere" di Londra*.

Con una *Precisazione del periodo – con le sue varie tappe – precedente all'"Assunta" dei Frari*, dedicò una lezione all'"importanza capitale" degli affreschi alla Scuola del Santo a Padova, aggiungendovi un'*Attribuzione erronea a Tiziano di un affresco nella Chiesa del Carmine*.

Il "lirismo" *Giorgionesco* fu superato, ma vi permasero substrati nella *Drammaticità della pittura di Tiziano giovane*. Anzi, Morassi tornò ad insistere su Bellini: nella *Pala di S. Marco e quattro Santi* sarebbero stati ripresi infatti "schemi belliniani". La vera celebrità, e indipendenza stilistica, fu raggiunta con l'*Assunta*: affrontandola, era previsto un «esame particolareggiato del modo di dipingere di Tiziano, a macchie grosse, molto diverso ormai da quello di Giorgione»¹⁹¹.

Dopo l'analisi della Pala d'Ancona, Morassi avrebbe trattato i *Rapporti col Duca Alfonso d'Este e la corte di Ferrara*, terminando le lezioni con le *Innovazioni di Tiziano e l'importanza della sua pittura nel divenire dell'arte europea*.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 238.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 239.

Capitolo 3 – Le pubblicazioni su Tiziano del dopoguerra

UNA PREMESSA: GIORGIONE (1942)

Gli interventi morassiani rivolti alla figura di Tiziano degli anni tra il 1946 e il 1964 avrebbero approfondito, a più riprese, quanto già presente nella monografia¹⁹² dedicata al di lui maestro, Giorgione; il volume di Morassi, uscito per i tipi di Hoepli nel 1942, andava ad arricchire la collana “Valori plastici” con uno studio critico, caratterizzato da una ricostruzione filologicamente attenta e sostenuta da un ampio uso di materiale fotografico, anche a raggi X. L’aurea di mito che circonda l’artista di Castelfranco Veneto, tale da gettare diverse ombre sulla fase di cooperazione con l’allievo e il principio della carriera autonoma di quest’ultimo, sarebbe in parte dovuta al racconto che ne fornì Carlo Ridolfi nelle sue *Maraviglie dell’arte*¹⁹³ del 1648. Questi ascrisse al Castelfranchese un gruppo di opere, tra cui la *Venere di Dresda*¹⁹⁴, il *Concerto di Pitti*¹⁹⁵, la *Madonna con i santi Rocco e Antonio abate* del Prado, l’*Adultera di Glasgow*¹⁹⁶, il *Bravo di Vienna*¹⁹⁷, il *Giudizio di Salomone* di Kingston Lacy¹⁹⁸; il quale, per Morassi, «ad un esame critico rigoroso deve decadere dall’inventario di Giorgione»¹⁹⁹ o, più precisamente, per la quasi totalità è da restituire al Vecellio²⁰⁰.

A cominciare dalla *Venere dormente*:

Ma tutto, nel dipinto, parla in favore di Tiziano, con cui i «contatti» stilistici sono di una palmare evidenza; laddove questi si perdono nei riguardi di Giorgione. L’inusitata vastità del quadro, la grandezza della figura in proporzione al paesaggio che da essa è dominato, l’identità di questa «Venere» con i modelli dell’«Amor sacro e profano», il largo imperioso modo del panneggio, il fermo e preciso disegno privo d’ogni nervosità, l’ampio respiro del paesaggio: sono elementi che si ritrovano senza eccezione nelle opere giovanili del Vecellio. Quanto, di ciò che materialmente si vede nel quadro resta a Giorgione? La pennellata è ferma, la linea tranquilla e decisa, l’impasto grasso e uniforme: tanto diverso, tutto, dall’improvvisazione sensibile e tremula del Castelfranchese. A questi non appartiene se non lo spirito che ha favorito la genesi di così pura e

¹⁹² A. MORASSI, *Giorgione*, Hoepli, Milano 1942.

¹⁹³ C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell’arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* (ed. or. Venezia 1648), von Hadeln, Berlin 1914, pp. 95-108 [MORASSI MOR 0390].

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 102.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 99.

¹⁹⁶ Dell’opera, come della precedente, non si trova riscontro nella sezione dedicata a Giorgione.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 101.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 102.

¹⁹⁹ A. MORASSI, *Giorgione... cit.*, p. 125.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 127.

classica bellezza, materiata nell'arte di Tiziano. E noi crediamo pertanto che fu questi, di certo, a dipingere la «Venere dormente», circa al tempo in cui eseguì l'«Amor sacro e profano»²⁰¹.



Figura 10. AFAM, Unità 211, Sottounità 3, f. 27888 (la *Venere* di Dresda).

Nel *Concerto campestre* del Louvre, a parlare di Tiziano è già la dimensione delle figure in rapporto al paesaggio²⁰², che a breve si vedrà essere una peculiarità del Cadorino colta dallo studioso in relazione all'opera da lui scoperta negli anni da Soprintendete a Genova. La composizione delle figure a semicerchio concavo, con l'elemento pregnante al centro, creerebbe un'analogia con l'*Adultera* di Glasgow, dove il pennello di Tiziano sarebbe riconoscibile anche in dettagli pittorici quali le mani: come in quelle del liutista del *Concerto*, «il “ductus” pittorico va in senso contrario alla direzione delle dita»²⁰³. Un'altra caratteristica su cui Morassi insisterà in più occasioni è legata alla maestria nella ritrattistica tizianesca: qui, se ne serve per vincolare il *Concerto* agli affreschi patavini presso la Scuola del Santo, come aveva già fatto in sede accademica²⁰⁴.

Non vi è dubbio, secondo noi, che per il giovane che suona la mandola servì da modello la figura che Tiziano ritrasse di profilo, seconda da sinistra, nella scena in cui S. Antonio fa parlare un bambino per giustificare la madre; che il suo compagno zizzeruto col volto in penombra sia quello

²⁰¹ *Ivi*, pp. 128-129.

²⁰² *Ivi*, p. 129.

²⁰³ *Ivi*, p. 130.

²⁰⁴ Cfr. Cap. 2, p. 29.

stesso che nell'affresco padovano – in cui il Taumaturgo risana ad un giovane il piede reciso – sta presso il Santo a guardare incuriosito il miracolo; che la bella ignuda vista da tergo sia la carnale sorella della donna ferita dal marito geloso²⁰⁵.

Pare qui opportuno anticipare un concetto espresso da Morassi proprio nella pubblicazione dedicata al ciclo di Padova: confermando l'interesse verso la prima fase del Vecellio, fortemente condizionata dall'ultima di Giorgione, rivela la propria considerazione circa il dibattito attorno alla corretta attribuzione delle opere di maestro e discepolo corrispondenti al periodo indicato. L'etichetta coniata, "zona di frizione", sarà nel tempo adoperata per indicare non solo la critica, ma la fase stessa, interessando capolavori dall'incerta paternità che per lo studioso sono da confermarsi di mano del prodigioso allievo. Quello tra i due, sarà descritto da Morassi come «il binomio, quasi inscindibile tra il 1505 e il 1510, Giorgione-Tiziano»²⁰⁶.

È veramente strano che di questi capolavori del cadorino non siano mai state fatte, prima d'oggi, né fotografie di particolari, né fotografie a colori. Strano, poiché l'approfondita conoscenza di questi affreschi porta quasi automaticamente alla soluzione di alcuni dibattuti problemi in quella che chiamerò la "zona di frizione" della critica d'arte relativa al cosiddetto "ultimo periodo" di Giorgione: porta cioè alla chiara conclusione che alcune opere attribuite alla tarda attività del castelfranchese, e primariamente il "Concerto campestre" del Louvre, debbano essere restituite al cadorino²⁰⁷.

Tra le opere da restituire a Tiziano, Morassi elenca già in questa sede²⁰⁸ la *Zingarella* di Vienna, il *Concerto* di Pitti, il *Cavaliere di Malta* agli Uffizi, il *Ritratto virile* del Metropolitan Museum di New York, il *Giovane col berretto rosso* della Collezione Frick, l'*Uomo dalla pelliccia* al Museo di Monaco, il *Ritratto di musicista* del Museo di Palazzo Venezia a Roma e l'*Euridice* dell'Accademia Carrara di Bergamo²⁰⁹. In tutte queste opere, come anche nella *Madonna con i Santi Rocco e Antonio* del Prado, i modi del maestro sono ancora leggibili, tanto da favorire quella vaghezza che ancora impediva un'attribuzione unica; eppure, come si vedrà, «quel turgore dei panneggi, quella liquidità di pasta, quel timbro sonoro negli accordi cromatici è già tutto di Tiziano, e soltanto di Tiziano»²¹⁰.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ A. MORASSI, *Alcuni disegni inediti del Romanino*, in *Festschrift Karl M. Swoboda*, a cura di O. BENESCH et altri, Vienna-Weisbaden 1959, pp. 189-190.

²⁰⁷ A. MORASSI, *Tiziano, gli affreschi della Scuola del Santo a Padova*, Silvana Editoriale, Milano 1956, p. 5.

²⁰⁸ Le opere qui menzionate saranno parzialmente riprese nella monografia dedicata al Vecellio: cfr. A. MORASSI, *Tiziano*, Silvana Editoriale, Milano 1964, pp. 16-18. In particolare: la *Zingarella* di Vienna, p. 11; il *Concerto* di Palazzo Pitti, tavola 4; il *Giovane col berretto rosso* della Collezione Frick, pp. 10, 60-61; l'*Euridice* dell'Accademia Carrara di Bergamo, p. 14; la *Madonna con i Santi Rocco e Antonio* del Prado, pp. 7, 60; il *Cavaliere di Malta* agli Uffizi, pp. 9-10 (qui lo indica Pitti...); il *Ritratto di musicista* del Museo di Palazzo Venezia a Roma, tavola 7 (se si riferisce a quello che qui indica appartenente alla Galleria Spada di Roma).

²⁰⁹ A. MORASSI, *Giorgione...* cit., pp. 131-134.

²¹⁰ *Ivi*, p. 131.

A distanza di una decina d'anni, lo studioso avrebbe curato una voce enciclopedica dedicata al Maestro di Castelfranco, quella per l'*Artist Lexikon* della Collins Encyclopedia of Painting (custodita presso l'Archivio) che risulta spedita a Glasgow il 31 luglio 1953, ma in data 19 giugno 1964 «mai pubblicato»²¹¹. Anche qui, Morassi elenca, in modo asciutto, dipinti che come gran parte di quelli «ritenuti dell'ultimo periodo di G. sono invece da assegnarsi indubbiamente al giovane Tiziano»²¹²: il *Concerto campestre* del Louvre, il *Concerto di Pitti*, l'*Adultera* del Museo di Glasgow, la *Madonna con i Santi Rocco e Antonio* del Prado, la *Venere dormente* di Dresda.

IL TIZIANO DI CASA BALBI (1946)

Come accennato nel capitolo precedente, gli anni trascorsi presso la Soprintendenza di Genova si rivelarono preziosi per lo studioso, specie in relazione alla conoscenza di Tiziano. Le operazioni di salvaguardia del patrimonio artistico del capoluogo ligure, assicurato in depositi dai pericoli del conflitto mondiale, avevano infatti permesso a Morassi di avvicinarsi alla collezione della famiglia Balbi, dove tra alcuni dipinti aveva avuto modo di riconoscere una *Sacra Conversazione* del giovane Vecellio²¹³.

Presso l'Archivio, la vicenda chiave per la ricostruzione della scoperta è racchiusa in una busta arancione della Regia Soprintendenza alle Gallerie ed Opere d'Arte della Liguria, la cui importanza è segnalata fin dall'esterno, con una nota autografa a penna²¹⁴, e al cui interno si trova un elenco dattiloscritto (con aggiunte manoscritte) di quindici pagine di opere notificate, aggiornate al luglio 1940. Riordinato, divenne un elenco di sette pagine di opere, con relativa disposizione, collocate negli ambienti di Palazzo Balbi, sede d'ufficio del Soprintendente; qui, di Tiziano s'incontrano un *S. Gerolamo* (n. 33), un *Nostra signora, Santa Caterina, San Domenico e Ritratto di un Balbi* (n. 37), un *Filosofo* (n. 58). Vi è poi un elenco manoscritto di indirizzi, forse di proprietari illustri, dal momento che sono tutti connotati da titoli nobiliari.

Ma il documento più interessante è certamente l'analisi vergata a penna dallo stesso Morassi di quella *Sacra Conversazione* che nel suddetto elenco compariva al n. 37, datata 20 marzo 1941. Qui, il

²¹¹ AFAM, Unità C, Sottounità 8. L'appunto è annotato da Morassi a penna sulla busta.

²¹² *Ivi*, foglio 3.

²¹³ Per una contestualizzazione dell'operare morassiano negli anni del conflitto: M. GREGORI, *Per ricordare Antonio Morassi*, in S. FERRARI (a cura di), *Antonio Morassi ... cit.*, pp. 11-14; nello stesso volume, G. M. PILO, *Antonio Morassi, un maestro e un amico*, pp. 23-38; F. BOGGERO, *Antonio Morassi Soprintendente a Genova negli anni del secondo conflitto mondiale*, pp. 173-189; G. ZAVATTA, *Antonio Morassi, Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi e la riscoperta del Caravaggio di casa Balbi a Genova (1939-1952)*, in «Storia della Critica d'Arte», Milano 2020, pp. 351-369.

²¹⁴ AFAM, Unità V XXV, Sottounità "Galleria Balbi".

Soprintendente registra osservazioni relative al buono stato di conservazione dell'opera e alla composizione, nonché ai colori.

Buona conservazione, salvo alcuni ritocchi (abbassamenti di tono, nel cielo, alle vesti, alla testa del Bimbo).

La Madonna seduta col Bimbo ignudo ritto in grembo, è rappresentata quasi di faccia e volge il capo alla sua sinistra, verso il donatore genuflesso, di profilo, con veste verde scuro e capelli lunghi, [...] presentatole da S. Domenico, pur questi quasi di profilo. Il Putto invece gira lo sguardo verso S. Caterina, che appare, con il simbolo della ruota a terra, alla di lui destra.

La Vergine [ve]ste di rosso fiamma vivo, con maniche giallo-ocra spento, e manto azzurro. Sono i colori dell'”Amor sacro e profano”²¹⁵.

Nota dunque che la modella che qui prestò le forme alla Vergine dev'essere la medesima di cui l'artista si era servito per l'*Amor Sacro e Amor Profano*. La Santa Caterina «in bianco e lilla pallido-amaranto; bionda, come dai capelli serici»²¹⁶ ricorderebbe invece «le più incantevoli creature di del Palma vecchio»²¹⁷; il donatore «si dice Paolo Balbi ma probabilmente è un Domenico»²¹⁸, omonimo del Santo dalla tonaca bianca e nera che completa la composizione. Oltre una cupa parete che taglia la composizione, si stende un paesaggio «di tipo Giorgionesco»²¹⁹, in cui spicca la minuzia nella riproduzione di foglie e piante di fragole. Morassi data l'opera verso il 1515, al tempo *dell'Amor sacro e Amor profano*; ad impreziosire il documento, uno schizzo a penna del dipinto.

²¹⁵ *Ivi*, documento 20 marzo 1941.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*

Gall. Balbi - Genova - 20. III. 41

Tiziano Vecellio - Sacra Conversazione - Olio su
fela, circa 140 x 180 cm.

Buona conservazione, salvo alcuni ritocchi (altare di
S. Tom, nel cielo, alle veti, alla testa del Bimbo).
La Madonna seduta col Bimbo grande ritto in grembo, è
rappresentata quasi di faccia e volge il capo alla sua sinistra,
verso il donatore ^{con veste bruno scuro e capelli corti, con volano} genuflesso, di profilo, presentato da S. Domenico,
per questi giorni di profilo. Il tutto invece gira lo sguardo verso
S. Caterina, che appare, con il titolo della ruota a Terra, alla
sua destra.

La Vergine sta di verso sinistra viva, con ^{la} manica giallo-oro spento,
e manto azzurro. Sono i colori dell' "Amor sacro e profano" da stessa
modella, evidentemente: portò anche il suo tipo e il volto, nella
sua bella primora, a quelle. - La S. Caterina è in bianco e
lilla pallido-amaranto; bruna, con due capelli verdi; come le più
incantevoli creature del Palma Vecellio. - Il donatore (che si dice
Piero Balbi) è probabilmente il suo Domenico) veste di nero. - Il
bianco è nero è la tonaca di San Domenico. -

Fa da sfondo alla Vergine, per oltre metà quadro, un fondale una
parte color marrone cupo, quasi nero, che lascia la composizione
a metà. Da lì, il paesaggio si stende libero nella blanda luce:
una dirittura col ^{campante} letto ~~profondo~~ in alto; con rocce con case di rocce
(di tipo Giorgionesco) più a destra; con alberi a folto elionne che si
stipitano nel cielo. - A terra foglie e piante di foglie minutissime!
Da datarsi al tempo dell' "Amor sacro e prof.", verso il 1515: coincide
verso il quadro del Prado.



Figura 11. AFAM, Unità V XXV, Sottounità "Galleria Balbi", appunti del 20 marzo 1941.

Erano gli anni del conflitto mondiale, e per Morassi era anche un momento di incertezza legata al proprio ruolo di docente presso gli atenei di Milano e Pavia²²⁰. Occorrerà attendere il 1946 perché la propria scoperta possa essere condivisa: in quell'anno sarà infatti pubblicata nella rivista «Emporium» con il suo articolo, *Il Tiziano di Casa Balbi*²²¹.

Oggi mi basterà dire che, venuto a trovarmi, in un solatìo pomeriggio primaverile del 1940, nella Casa dei Marchesi Balbi-Piovera, ebbi la fortuna di poter vedere, fra tanti altri dipinti di quella insigne quadreria, anche codesta tela sin allora tanto misteriosa. Fu sufficiente un attimo perché avessi la sensazione precisa di trovarmi di fronte ad una creazione autografa di Tiziano: una di quelle opere altissime, che rare volte nella vita è dato di «vedere» per primi, cioè di riconoscere senz'ombra di dubbio, e di trarre alla luce dal limbo delle cose anonime, incerte o misconosciute²²².

Quale titolo alternativo alla *Sacra Conversazione*, propone uno *Sposalizio mistico di Santa Caterina*²²³.

Soltanto a pochi artisti, nella storia della pittura, fu dato di possedere in così alto grado il senso armonioso della composizione figurale, quanto a Tiziano: quel senso per i rapporti tra spazio e figura, per i collegamenti e gli stacchi delle singole parti, per le saldature dei gruppi, per il bilanciamento dei valori cromatici e tonali, per il ritmo delle linee che costituiscono la trama su cui codesta armonia compositiva è tessuta. L'aria circola liberamente nel quadro tra figura e figura, cementa i nessi spaziali di profondità, abolendo gli stacchi improvvisi, assume una funzione determinante nella struttura della composizione. Il che significa che non soltanto le linee ed i volumi informano la composizione stessa, ma soprattutto il colore, inteso sia come determinata singola entità, sia come elemento costitutivo dell'insieme armonico del quadro, in una nuova orchestrazione dei suoi valori²²⁴.

²²⁰ Cfr. Cap 1.

²²¹ A. MORASSI, *Il Tiziano di Casa Balbi*, in «Emporium», n. 617, volume CIII, maggio 1946, pp. 206-228; l'articolo è sottolineato da M. GREGORI, *Per ricordare Antonio Morassi*, in S. FERRARI (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, pp. 12-13; nella stessa pubblicazione, G. M. PILO, *Antonio Morassi, un maestro e un amico*, p. 27.

²²² A. MORASSI, *Il Tiziano di Casa Balbi...* cit., p. 207.

²²³ Ibid.

²²⁴ *Ivi*, p. 209.



Figura 12. Tiziano, *Sacra Conversazione*, 1512-1514. Olio su tela, 130 x 185 cm. Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca.

Il colore, per Morassi, riveste nell'opera una funzione "complessiva", resa possibile da un «procedimento di libero impasto e di sovrapposizioni a velature, che permettesse di accordare in tempi successivi le singole parti entro un prestabilito ordine cromatico»²²⁵. Sul "mito del colore" di Tiziano, da cui prendeva avvio – lo ricordiamo – la carriera accademica morassiana presso Pavia nel 1936/'37²²⁶, lo studioso sarebbe tornato in più occasioni, quale ad esempio la pubblicazione relativa agli affreschi patavini del 1956²²⁷, in cui rimanda agli studi dei viennesi Hetzer²²⁸, Suida²²⁹, e Tietze²³⁰, nonché al proprio maestro, Dvořák, e all'opera postuma *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*²³¹; ne avrebbe poi fatto un cardine della monografia sul Cadorino del 1964²³².

La pennellata di Tiziano aderisce senza scorie alla materia e cambia «ductus», spessore, accento a seconda della natura delle cose: è larga e succosa nelle ampie stoffe che ricoprono le figure; è sottile e minuta nella resa dei particolari che intende meglio mettere a «fuoco»; è nervosa e

²²⁵ Ibid.

²²⁶ Cfr. Cap. 2.

²²⁷ A. MORASSI, *Tiziano, gli affreschi della Scuola del Santo a Padova*, Silvana Editoriale, Milano 1956.

²²⁸ T. HETZER, *Tizian. Geschichte seiner Farbe*, Klostermann, Frankfurt am Main 1935.

²²⁹ W. SUIDA, *Tiziano*, Casa Editrice Valori Plastici, Roma 1933. [Morassi indica l'anno 1935... Forse in riferimento a W. SUIDA, *Le Titien*, Weber, Paris 1935, di cui presso il Fondo Morassi si conserva la copia MORASSI MOR 2408].

²³⁰ H. TIETZE, *Tizian: Gemälde und Zeichnungen*, Phaidon Press, Londra 1950 (I ed. 1936) [MORASSI MOR 1603].

²³¹ M. DVOŘÁK, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, R. Piper & Co., München 1924.

²³² A. MORASSI, *Tiziano ... cit.*

guizzante nei veli che l'aria muove a capriccio; è solida e ferma quando dà peso e volume ai corpi massicci: ed insomma è la pennellata della vera pittura moderna, che piega al suo estro la materia e la plasma secondo una volontà fantasiosa del tutto nuova nella storia dell'arte: che poi ha reso possibili, in tappe successive, i prodigi di Velasquez, di Rembrandt, di Manet²³³.

Tiziano «violenta lo spazio»²³⁴ occupando superfici anguste con figure grandi poco meno del naturale. Osservandone il panneggio «scattante»²³⁵, lo studioso individua un gruppo di opere, databili tra 1508 e 1510-1511, adeguate piuttosto allo «stile morbido»²³⁶ giorgionesco: «la *Madonna coi Santi Rocco e Antonio di Padova* al Prado, il *Cristo e l'Adultera* al Museo di Glasgow, il *Concerto campestre* del Louvre, il *Noli me tangere* di Londra, l'*Arcangelo Raffaele* della Chiesa di Santa Caterina»²³⁷.

Nel tentativo di fornire una datazione approssimativa, Morassi osserva che la Vergine di Casa Balbi avrebbe lo stesso volto di quella dell'*Annunciazione* nel Duomo di Treviso²³⁸; se *l'Amor Sacro e Profano*, di poco anteriore a quest'ultimo, risale circa al 1515, la *Sacra Conversazione* potrebbe essere stata eseguita tra il 1512 e il 1514²³⁹.

²³³ A. MORASSI, *Il Tiziano di Casa Balbi...* cit, p. 214.

²³⁴ Ibid.

²³⁵ *Ivi*, p. 217.

²³⁶ Ibid.

²³⁷ Ibid.

²³⁸ *Ivi*, p. 218.

²³⁹ *Ivi*, p. 219. Circa la ricezione della proposta morassiana da parte della critica, in *Tiziano*, Catalogo della Mostra (Venezia, Palazzo Ducale – Washington, National Gallery of Art), Marsilio Editori, Venezia 1990, p. 162, Francesco Valcanover riporta, in riferimento alla *Sacra conversazione* Balbi: «La collocazione cronologica del dipinto tra il 1512 ed il 1514 proposta dal Morassi è accolta sostanzialmente dal Dell'Acqua (1955), dal Valcanover (1960) e dal Pallucchini (1969), mentre il Wethey (1969) pensa ad un tratto d'anni più vasto e tardo, tra il 1515 e il 1520». La scheda dell'opera di Vittoria Romani, in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, Paris Grand Palais, 9 mars-14 juin 1993, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1993, p. 412, racconta: «En redécouvrant le tableau, Morassi (1946/3) le situait juste après la période giorgionesque de Titien, dans cette phase commençant avec les fresques de la Scuol adel Santo, à Padoue, alors que le peintre «est déjà pleinement lui-même, et maître d'un art qui s'affirme dans des mises en page puissamment structurées. Il laisse désormais peu de place au paysage (élément singulièrement lyrique) pour donner la primauté aux figures, qui prennent une ampleur, un pathétique nouveaux [...]». Morassi suggérait de situer l'œuvre vers 1512-1514, mais insistait sur ses rapports avec le retable votif de Jacopo Pesaro, aujourd'hui à Anvers, et surtout avec *L'Amour sacré et l'Amour profane* de la Galleria Borghese, daté de 1515 environ ; soulignant l'analogie entre le mouvement de la Vierge «qui semble toucher de la tête le bord de la toile» et celui de la figure nue assise sur le sarcophage, l'auteur concluait : «A coup sûr, par le style pictural comme par l'inspiration, le chef-d'œuvre de la Galleria Borghese doit être tenu pour à peu près contemporain de notre *Sainte Conversation*». Più recentemente Stefano Zuffi, in *Tiziano*, MondadoriArte, Verona 2008 (ed. or. 2007), p. 48, data *l'Amor sacro e Amor profano* al 1514, mentre Cecilia Gibellini, nel catalogo da lei curato *Tiziano*, con presentazione di Corrado Cagli, Rizzoli-Skira, Vicenza 2011 (ed. or. 2003), data il capolavoro genovese al 1511 (p. 7) e quello della Galleria Borghese al 1514-15 (pp. 78-79).



Figura 13. AFAM, Unità 213, particolare della *Sacra Conversazione*.

L'essenza del Maestro castelfranchese, dunque, impregnava ancora opere quali «la *Madonna del Prado*, la *Zingarella di Vienna*, il *Concerto campestre*, la *Venere dormite* di Dresda, il *Concerto di Pitti*»²⁴⁰; tuttavia, quel sentimento che in Giorgione risultava «sottile, arcano, ideale»²⁴¹, nel Cadorino è «più vibrato, denso, realistico»²⁴². Tiziano aveva afferrato la poesia intima e raccolta del maestro,

Ma la sua anima è più impetuosa, più ardente ed espansiva; non si raccoglie in se stessa; vien presa dalla realtà delle cose come da un gorgo, laddove quella di Giorgione ne rimaneva fuori, quasi sospesa in una zona misteriosa. [...] Ormai egli lascia poco spazio al paesaggio (elemento singolarmente lirico) e fa dominare la figura umana, che acquista in grandiosità di volume e in pathos drammatico, anche se il gesto n'è ancora contenuto e talvolta appena accentato. Ma non è più la stasi: si pensi, per antitesi, alla *Madonna di Castelfranco*, in cui non una voce, non un rumore incrinano l'arcano silenzio; quel silenzio che ancora resisteva nella *Madonna del Prado*,

²⁴⁰ A. MORASSI, *Il Tiziano di Casa Balbi...* cit, p. 221.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Ibid.

una delle primissime opere di Tiziano. Qui la *Conversazione* è in atto: San Domenico sta perorando la causa del suo «devoto»; e la Madonna ascolta non irrigidita, ma sciolta in un movimento di benevola attenzione; e il bimbo a sua volta si volge verso la Santa Caterina, attenta pur ella al discorso, e in ambedue è una viva tensione psichica. Possiedono, queste figure di Tiziano, un potenziale così pregno di vitalità, una spiritualità così attiva, da infondere alla pittura veneziana tutto un nuovo movimento²⁴³.

L'umano, in Tiziano, aveva infranto «l'incanto della stasi cosmica»²⁴⁴, elevandosi verso la perfezione divina. La sua profanità non lascia nulla al caso: «un'armonia superiore si riflette in lui senza residui»²⁴⁵.

In realtà, si può dire che Morassi si consideri lo “scopritore moderno” dell'opera, colui che per la prima volta ne pubblicò le immagini: come aggiunge infatti in una postilla, Giovanni Battista Cavalcaselle, nella propria monografia sul Cadorino,

menziona il dipinto e lo dice eseguito circa al tempo dei «Baccanali». Il grande Cavalcaselle!²⁴⁶

Il Cavalcaselle, in effetti, riporta una descrizione piuttosto asciutta del dipinto: «[...] This charming picture of the time of the bacchanals is thrown out of focus by abrasion, washing and repainting; but is still pleasing on account of the grace of the attitudes and the beauty of the landscape»²⁴⁷.

Condividendo la propria scoperta con «L'illustrazione italiana», il goriziano provvide a fornire ulteriori indicazioni per inquadrare la vicenda critica della *Sacra Conversazione*:

Non si tratta, intendiamoci, d'uno dei tanti quadri pseudoantichi, di recente fattura; bensì d'un quadro autentico di Tiziano Vecellio, inedito, e cioè «nuovo» agli studiosi dell'arte. La sua esistenza è menzionata in due vecchie guide di Genova, quella del Ratti, del 1780, e quella dell'Alizeri, del 1875: autori che peraltro non andavano molto per il sottile con le attribuzioni ed ai quali non si poteva prestare gran fede, poiché annoverano a dozzine i presunti Tiziani nelle quadriere genovesi, laddove invece v'è unico questo. Soltanto uno storico dell'arte del secolo scorso, Giovanni Battista Cavalcaselle, annotò il dipinto nella sua fondamentale opera sul cadorino, edita nel 1878; ma la sua nota non ebbe seguito, sia perché le successive generazioni, prese dal fascino di due altri insigni maestri della critica d'arte, dico di Giovanni Morelli e di

²⁴³ *Ivi*, pp. 222-223.

²⁴⁴ *Ivi*, p. 223.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi: con alcune notizie della sua famiglia*, Successori Le Monnier, Firenze 1878, vol. II, p. 414; citato in A. MORASSI, *Il Tiziano di Casa Balbi...* cit., p. 228.

²⁴⁷ G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *The life and times of Titian: with some account of his family*, Murray, London 1881, vol. 2, p. 417 [Biblioteca di Antonio Morassi, CONS-B RIS A 00294.2].

Adolfo Venturi, non dettero troppo peso alle asserzioni del Cavalcaselle; si perché era molto difficile accedere alla Galleria dei Marchesi Balbi (come in genere alle quadre private dei genovesi) custodi gelosissimi dei loro tesori artistici, sia, infine, perché qualche studioso che aveva esaminato il dipinto non vi aveva riconosciuto la mano del Vecellio²⁴⁸.

Poco più tardi avrebbe incluso l'opera nel catalogo della *Mostra della pittura antica in Liguria*, da lui curata presso il Palazzo Reale di Genova nell'estate del 1946, esprimendosi come segue:

Ma su tutto primeggia il capolavoro di Tiziano Vecellio, della Galleria Balbi, raffigurante una «Sacra Conversazione» d'inarrivabile bellezza. Quest'opera, che la critica moderna ha completamente ignorato e alcuni studiosi misconosciuto (all'infuori del Cavalcaselle, il quale l'annotò nella sua monografia del 1878) è una delle più alte creazioni giovanili del Cadorino, ancora alitato dallo spirito di Giorgione. Opera di commovente poesia, essa non mancherà di destare sensazione nel mondo degli studiosi ed amatori dell'arte²⁴⁹.

Emilio Zanzi, recensendo la mostra in un articolo per il «Corriere del Popolo», riferendosi alla «Scoperta di un Tiziano» affermò:

Il mondo civile deve gratitudine ad Antonio Morassi il quale ha fatto conoscere una pittura che va oltre la pittura: una creazione suprema del divino Tiziano. [...] Di questa prodigiosa tela si può anche aggiungere che era quasi del tutto ignota agli storici dell'arte poiché soltanto alcuni pochi della trascorsa generazione - così mi fu assicurato - l'avevano veduta: ignota era certamente a gran parte degli studiosi genovesi²⁵⁰.

Morassi ne fa dunque un'opera «ignorata», «misconosciuta», fermamente convinto del proprio contributo. Dello stesso avviso è Gian Alberto dell'Acqua, che nel suo «Tiziano» (fig. 20) la dice «Ignorata dalla critica moderna (fatta eccezione per il Cavalcaselle e il Gronau): pubblicata dal Morassi che la data tra il 1512 e il '14»²⁵¹.

Francesco Valcanover ricostruisce la vicenda nel catalogo della mostra su Tiziano tenutasi nel 1990 a Palazzo Ducale (Venezia) e alla National Gallery of Art di Washington:

Dopo essere stata ricordata dal Cavalcaselle (1877), dal Morelli (1892) e, senza averla vista, dal Gronau (1904) quale opera significativa di Tiziano, la tela non compare più nella letteratura artistica sino a quando nel 1946 il Morassi ne sottolinea l'eccezionale qualità ed importanza nel

²⁴⁸ A. MORASSI, *Un Tiziano riscoperto a Genova*, in «L'illustrazione italiana», n. 24, 16 giugno 1946, p. 391 (Treves, Milano).

²⁴⁹ *Mostra della pittura antica in Liguria. Dal Trecento al Cinquecento*, Genova, Palazzo Reale, 28 giugno – 31 agosto 1946, catalogo a cura di A. MORASSI, Alfieri, Milano 1946, p. 15.

²⁵⁰ E. ZANZI, *Rivelazione di capolavori sconosciuti*, in «Corriere del Popolo», Domenica 11 agosto 1946.

²⁵¹ G. A. DELL'ACQUA, *Tiziano*, Aldo Martello Editore, Milano 1955, P. 109 [Biblioteca di Antonio Morassi, BAUM 759.5 TIZ DEL].

catalogo giovanile di Tiziano, avanzando l'ipotesi che il committente sia stato un membro della famiglia veneziana dei Balbi, forse un Domenico, per la presenza del Santo patrono.

La collocazione cronologica del dipinto tra il 1512 ed il 1514 proposta dal Morassi è accolta sostanzialmente dal Dell'Acqua (1955), dal Valcanover (1960) e dal Pallucchini (1969), mentre il Wethey (1969) pensa ad un tratto d'anni più vasto e tardo, tra il 1515 e il 1520²⁵².

Dunque, prima di Morassi, anche Giovanni Morelli e Gronau si erano limitati a menzionare l'opera, nelle rispettive pubblicazioni del 1897²⁵³ e 1904²⁵⁴. Nella copia del volume di Cavalcaselle e Crowe in lingua inglese da lui posseduta²⁵⁵, il goriziano annota a matita: «Splendido capolavoro. Non afferma che è opera autografa di Tiziano, a cui è stata rivendicata da me in “Emporium” 1946 (?)». La *Sacra Conversazione*, per la verità, è inclusa dal Cavalcaselle tra i “Genuine Titians”; l'illusione della scoperta, quel “momento” tanto speciale per lo studioso e tuttavia compromesso, fortunatamente impresso nella carta conservata presso il suo archivio, fu insieme il suo orgoglio e una bruciante delusione, tale da cogliersi nelle rivendicazioni che avvertì la necessità di annotare a margine delle pubblicazioni da lui possedute. Morassi leggeva nel capolavoro la sintesi di un nuovo operare, tale da rompere completamente con la narrazione figurativa fino ad allora concepita nella pittura veneziana: il colore, con Tiziano, diveniva sostanza; lo spazio, la scena; a fare da protagonista era una figura umana, psicologicamente caratterizzata, in grado di comunicare empaticamente con l'osservatore, come a distanza di secoli aveva fatto con il goriziano. L'aver fatto luce su una dimensione così fondamentale per l'arte occidentale, estremamente raffinata e moderna, fu un merito di Morassi. Il suo contributo, tuttavia, perdeva con quella postilla aggiunta in fretta in corso di stampa il privilegio della scoperta, a causa di note brevi e non risolutive: di qui l'amarezza percepibile nelle prese di posizione successive da parte dello studioso, conscio di aver contribuito non solo alla riscoperta di un'importante pagina di Tiziano, ma anche alla sua tutela in un frangente storico tanto delicato.

IL CONTRIBUTO NELL'ENCICLOPEDIA CATTOLICA (1954)

Un'ulteriore occasione per cimentarsi sul Vecellio si presentò nel 1954 con la curatela della voce “Tiziano Vecellio” per l'*Enciclopedia Cattolica*²⁵⁶. Qui, pare seguire la traccia del proprio corso

²⁵² *Tiziano*, catalogo della Mostra (Venezia, Palazzo Ducale – Washington, National Gallery of Art), Marsilio Editori, Venezia 1990, p. 162.

²⁵³ G. MORELLI, *Della pittura italiana. Le gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Prima Edizione Italiana, Fratelli Treves, Milano 1897, p. 247, nota 2 [Biblioteca di Antonio Morassi, CONS-B RIS A 00229].

²⁵⁴ G. GRONAU, *Titian*, Duckworth & Co., London 1904, p. 292.

²⁵⁵ Cfr. nota 118.

²⁵⁶ A. MORASSI, «Tiziano Vecellio», voce in *Enciclopedia Cattolica: Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il libro Cattolico-Città del Vaticano*, vol. XII: TES-ZY e indici, G. C. Sansoni, Firenze 1954, colonne 170-176.

pavese²⁵⁷, riportando l'offerta intraprendente del pittore rivolta alla Repubblica di Venezia nel 1513, in cambio di una *senseria* e – aggiunge – di uno studio di pittore a San Samuele, che ottenne tre anni dopo (in concomitanza con l'inizio dei rapporti con la corte ferrarese) insieme all'incarico per la *Battaglia di Cadore* nella Sala del Maggior Consiglio, distrutta nell'incendio del 1577²⁵⁸.

Nel 1531, dopo la morte della moglie Cecilia e il fortuito incontro con Carlo V a Bologna, abbandonò la bottega trasferendosi nella parte settentrionale della città, in una casa con vista sui "patri monti"; il decennio degli anni '40 fu caratterizzato dai rapporti con i Farnese e dai viaggi a Roma, Firenze, Augusta²⁵⁹.

In questa sede, come pare aver fatto nelle lezioni milanesi, Morassi sembra minimizzare l'apprendistato belliniano: «di non grande momento fu lo studio con Gentile e Giovanni Bellini, tanto lo stile di T. n'è subito diverso»²⁶⁰. La fiamma di Tiziano si sarebbe accesa con la favilla giorgionesca: ciò che davvero lo rese unico fu il potenziamento continuo dei propri mezzi pittorici, nel corso della sua lunga carriera, tale da rendere qualsiasi divisione in periodi della propria attività arbitraria, dal mero fine didattico²⁶¹.

L'artista ritrae i suoi modelli con estrema semplicità, senza atteggiamenti esteriori, senza ricerche di ambientazione fittizie; i suoi personaggi appaiono con grande naturalezza, in un'atmosfera di austerità che conferisce loro un alto *ethos* umano. Anche i suoi colori, specie nei ritratti virili, sono sobri, dosati in calde armonie. E quando T. intende rendere, del suo personaggio, anche l'ambiente che lo circonda, egli raggiunge lo scopo senza gesti declamatori, con una nobiltà d'accenti cui pochi possono paragonarsi, nella storia della pittura: il *Ritratto del duca Alfonso Davalos che arringa i soldati* (Prado), quello del *Vescovo Madruzzo*, già a Trento, quello di *Carlo V a cavallo* e di *Filippo II in armatura* (ambedue al Prado) rimarranno esempi insuperabili. Oltre che di stupenda potenza pittorica, di profonda psicologia. Essi rappresentano non soltanto dei personaggi fisici, ma l'«idea» immanente di essi medesimi²⁶².

Dell'attività pittorica, le parole più accese sono qui riservate a quella nuova fase della ritrattistica inaugurata con i dipinti per Carlo V e Filippo II: come aveva avuto modo di rilevare pubblicando la

²⁵⁷ AFAM, Unità C, Sottounità 5, pp. 20-21: «Il Consiglio di Stato solo più tardi gli conferì il titolo ufficiale con l'obbligo di fornire ogni anno un quadro storico al Palazzo Ducale e dipingere il ritratto di ogni Doge dietro limitato compenso. T. accettò ma chiese di ottenere una *senseria*, una prebenda, nel Fondaco dei Tedeschi: dopo qualche opposizione tutto gli venne concesso una volta morto il Bellini. Interessante questo lato di T.: fu uomo che non si lasciò mai mancar nulla, che visse agiatamente e fu ricco perchè accorto nelle questioni finanziarie non solo in quanto si riferiva ai suoi lavori ma anche favorendo dei contratti tra i suoi paesani di Pieve, località ricca di legname, con commercianti veneziani».

²⁵⁸ A. MORASSI, «Tiziano Vecellio» ... cit., colonna 171.

²⁵⁹ Ibid.

²⁶⁰ Ivi, colonna 172. Cfr. Cap. 2.

²⁶¹ Ivi, colonna 175.

²⁶² Ivi, colonna 173.

Sacra Conversazione genovese, il Cadorino infonde ai personaggi ritratti una vivida caratterizzazione psicologica, tale da risvegliare nell'osservatore un forte livello di *pathos*.

LE "LECTURES" SU *GIORGIONE E TIZIANO*

Una cartella dell'Archivio è titolata alle *lectures* che Morassi tenne negli Stati Uniti tra l'ottobre e il novembre del 1952²⁶³. Un primo elenco qui contenuto stila le diapositive mancanti per la conferenza su Giorgione e Tiziano; l'ordine sembrerebbe narrare dapprima la pittura del maestro di Castelfranco, passando a quella del giovanissimo allievo nel prodigio del trio di affreschi per la Scuola del Santo, terminando proprio con quella "zona di frizione" tra i due destinata a restare oggetto di studio per il goriziano. Il materiale è richiesto con una lettera del 9 luglio 1952, alla casa editrice dei Fratelli Alinari; completa la busta una lettera di William Germain Dooley, responsabile del settore Education del Museum of Fine Arts di Boston, indirizzata a Morassi il 16 settembre 1952, nella quale conferma la *lecture* su "Giorgione and Titian" prevista il 22 ottobre: «We have not had a specific lecture on these artists for some years, and we are looking forward to it with great pleasure»²⁶⁴.

L'esperienza americana deve aver sortito un certo effetto su Morassi, che a distanza di due anni contattò diversi direttori di musei e colleges, annunciando l'intenzione di recarsi negli States e proponendosi per tenere *lectures* su un tema a scelta tra "Giambattista e Domenico Tiepolo", "la Famiglia dei pittori Guardi" e "Giorgione e Tiziano". Le lettere²⁶⁵ includono, tra i destinatari, il direttore del Young Memorial Museum di San Francisco, Walter Heil (contattato il 20 aprile 1953); il 2 maggio 1953 scrisse invece ai direttori del Museum of Fine Arts di Kansas-City, Paul Gardner; del Museum of Fine Arts di Springfield, Frederick Bruce Robinson; della Fine Arts Gallery Balboa Park di San Diego, Reginald Poland; e del Museum of Fine Arts di Worcester. Ricevette perlopiù risposte negative; tuttavia, l'Associate Director for Collection and Education del Virginia Museum of Fine Arts, Muriel Christinson, il 13 luglio 1953 gli comunicò l'invio di 3 stampe di Bronzino, Tiziano e Tintoretto provenienti dalla casa Williams, in corso di trattativa. La direttrice si diceva sicura solo del Tintoretto, cogliendo l'occasione per chiedere a Morassi di avvisare per tempo circa la conferma di un viaggio negli Stati Uniti l'anno successivo, in modo da pianificare una conferenza al museo. In risposta, il 28 luglio 1953, lo studioso si sbilanciò nel proporre il Tiziano quale opera tarda del maestro («The Titian is not so quite safe; but I am rather inclined to believe it to be a late

²⁶³ AFAM, Unità A, Sottounità 10 "LECTURES IN THE U.S.A. OTT-NOV 1952".

²⁶⁴ Ibid., lettera di W. G. Dooley del 16 settembre 1952.

²⁶⁵ AFAM, Unità A, Sottounità 8 "LECTURES U.S.A. 1954".

work by the Master himself»²⁶⁶), confermando la volontà di tenere la *lecture*; ad oggi, non risulta alcun Tiziano nelle collezioni del museo, ma da esso proviene la fotografia di un ritratto maschile a olio di 36 pollici e un quarto per 28 pollici e mezzo, conservata presso l'Archivio Morassi, dietro alla quale la grafia del goriziano annota un «Tiziano (prob.)»²⁶⁷.



Figura 14. AFAM, Unità 209, f. 27.600.

Il 10 aprile 1954, in visita alla città natale, Morassi preparava dunque una conferenza su Giorgione e Tiziano. Possiamo affermarlo perché tale data compare in un fascicolo di appunti manoscritti, conservati in un'altra busta della medesima unità²⁶⁸.

²⁶⁶ Ibid., lettera di A. Morassi del 28 luglio 1953.

²⁶⁷ AFAM, Unità 209, f. 27600.

²⁶⁸ AFAM, Unità A, Sottounità 7.

Il goriziano premette qui che per vastità del tema non è possibile trattare tutta la materia: Giorgione visse 33 anni, l'allievo 90²⁶⁹. Tra i due non sarebbe corretto tracciare nemmeno un parallelo, perché uno è il continuatore dell'altro²⁷⁰. Appunta i propri propositi come segue:

Desidero in I luogo: chiarire la figura pittorica di G., togliendola da quell'alone leggendario e quasi mistico da cui fu circonclusa dopo la morte; e per far ciò esamineremo i suoi quadri storicamente docum.²⁷¹

- in II luogo: delimitare la sfera della sua attività nel campo spinosissimo delle attribuzioni e pertanto fissare le caratteristiche salienti del suo stile;

- in III luogo: esaminare i dipinti del cosiddetto ultimo periodo di Giorg., e vedere per quali ragioni gli sono stati attribuiti; e se non appartengano invece – come io fermamente credo – alla giovinezza di Tiz. [sottolineature originali, N.d.R.]²⁷²

Certo, i capolavori sono ammirati come tali: ma l'importanza della corretta attribuzione delle opere permette di ricostruire la personalità dei due artisti, limandone le deformità causate dalla “zona di frizione” esistente e perdurante²⁷³.

Tra i documenti fondamentali per la ricostruzione del “vero” Giorgione, ricorda gli appunti di Marcantonio Michiel sulle più belle pitture da lui vedute tra Venezia e Padova negli anni tra il 1525 e il 1543²⁷⁴; quelli ritrovati dal Luzio relativi alla morte del pittore²⁷⁵; le pubblicazioni di Cavalcaselle

²⁶⁹ *Ivi*, appunti Gorizia 10.4.54, foglio 1.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ Tale premessa ricalca quella d'apertura al volume del 1942 dedicato al Maestro di Castelfranco; cfr. A. MORASSI, *Giorgione*, Hoepli, Milano 1942, p. 19: «Giorgione non è un mito. Per quanto estremamente scarse, le notizie che di lui abbiamo sono tuttavia sufficienti perché si debba considerare l'artista come una figura storica, la cui esistenza ed attività non hanno da essere poste minimamente in dubbio. La leggenda ha preso spesso la mano ai suoi biografi, che han fatto della sua vita argomento mitico o romanzesco. Sin dalle prime fonti, d'altronde, le notizie che corrono su Giorgio da Castelfranco sono atte a formarne un personaggio da leggenda. Delle note del Vasari, il Seicento proromantico compose, col Ridolfi e il Boschini principalmente, un centone passionale e drammatico. Quanto la fantasia poi dell'Ottocento abbia intessuto su codesta incerta trama, si può facilmente immaginare considerando la sete romantica di quel tempo, che in Giorgione vedeva addirittura un prototipo della “bohème”».

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ M. MICHIEL, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo 16. esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da d. Iacopo Morelli custode della Regia biblioteca di S. Marco di Venezia*, Remondini, Bassano 1800.

²⁷⁵ A. LUZIO, *Isabella d'Este e due quadri di Giorgione*, in «Archivio storico dell'arte», I, 1888, pp. 47-48.

e Crowe²⁷⁶, Morelli²⁷⁷, Hourticq²⁷⁸, Gronau²⁷⁹, Suida²⁸⁰, Venturi²⁸¹, Richter²⁸², e Hartlaub²⁸³. Nonostante questi, senza i quali «navigheremmo ancora nel “mare magnum” della fantasia e del romanzo»²⁸⁴, «ancora recenti libri portano come titolo il mistero di Giorgione (Herm.), altro il mito di Giorg.»²⁸⁵. I fogli da 2 a 6 ripercorrono l’operare del castelfranchese; la confusione con quello di Tiziano comincia con il Vasari, che «nella I^a ed. mette di Giorg., nella II^a di Tiziano il Cristo tra gli sgherri [sottolineatura originale, N.d.R.]»²⁸⁶. Del Cadorino, richiamando le notizie fornite dal Dolce nei suoi *Dialoghi*²⁸⁷ ricorda subito l’apprendistato presso Sebastiano Zuccato, gli affreschi del Fondaco dei Tedeschi accanto a Giorgione a partire dal 1508 e, quale prima opera grande sicura, quelli per la Scuola del Santo a Padova²⁸⁸.

Nei primi lavori permane un “senso panico giorgionesco”, ma già vi si legge un trattamento della forma diverso²⁸⁹. Tra le opere citate, seguono il *Concerto* di Pitti, il *Cavaliere di Malta* agli Uffizi, l’*Adultera* di Glasgow, la *Venere* di Dresda e la *Madonna tra i Santi Rocco e Antonio* («tela non grande, ma grandiosa»²⁹⁰) insieme alla *Madonna con Santa Margherita e Sant’Orso*, entrambi al Prado.

²⁷⁶ G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *A history of painting in north Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century*, 2nd ed. by TANCREDO BORENIUS, J. Murray, London 1912, vol. 2 [MORASSI MOR 2612].

²⁷⁷ G. MORELLI, *Della pittura italiana. Le gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Prima Edizione Italiana, Fratelli Treves, Milano 1897 [Biblioteca di Antonio Morassi, CONS-B RIS A 00229].

²⁷⁸ L. HOURTICQ, *Le problème de Giorgione. Sa légende, son œuvre, ses élèves*, Hachette, Paris 1930 [MORASSI MOR 1143].

²⁷⁹ G. GRONAU, *Giorgione da Castelfranco*, W. Spemann, Berlin, Stuttgart 1911.

²⁸⁰ W. SUIDA, *Le Titien*, Weber, Paris 1935 [MORASSI MOR 2408]; ID., *Giorgione. Nouvelles attributions*, in «Gazette des Beaux-Arts», 14, 1935, pp. 75-94.

²⁸¹ L. VENTURI, *Giorgione e il Giorgionismo*, Hoepli, Milano 1913 [Biblioteca di Antonio Morassi, CONS-B RIS A 00557].

²⁸² G. M. RICHTER, *Giorgio da Castelfranco, called Giorgione*, University of Chicago Press, Chicago 1937.

²⁸³ G. F. HARTLAUB, *Giorgiones Geheimnis: ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance*, Allgemeine Verlagsanstalt, München 1925.

²⁸⁴ AFAM, Unità A, Sottounità 7, appunti Gorizia 10.4.54, foglio 2.

²⁸⁵ Ibid.

²⁸⁶ *Ivi*, foglio 6. Cfr. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. BETTARINI; commento secolare a cura di P. BAROCCHI, Sansoni S.P.E.S., Firenze 1976, vol. IV, pp. 45-46: «Lavorò un quadro d’un Cristo che porta la croce et un giudeo lo tira, il quale col tempo fu posto nella chiesa di Santo Rocco, et oggi, per la devozione che vi hanno molti, fa miracoli, come si vede»; nel vol. VI della medesima edizione, Firenze 1987, pp. 159-160: «Per la chiesa di Santo Rocco fece, dopo le dette opere, in un quadro, Cristo con la croce in spalla e con una corda al collo tirata da un Ebreo; la qual figura, che hanno molti creduta sia di mano di Giorgione, è oggi la maggior divozione di Vinezia, et ha avuto di limosine più scudi che non hanno in tutta la loro vita guadagnato Tiziano e Giorgione».

²⁸⁷ L. DOLCE, *Aretino, oder Dialog uber Malerei; nach der Ausgabe vom Jahre 1557 aus dem italienischen Ubersetzt von Cajetan Cerri; mit Einleitung, notes und Index versehen von R. Eitelberger v. Edelberg*, Braumuller, Wienn 1888 [Biblioteca di Antonio Morassi, CONS-B RIS A 00139].

²⁸⁸ AFAM, Unità A, Sottounità 7, appunti Gorizia 10.4.54, foglio 6.

²⁸⁹ *Ivi*, foglio 7.

²⁹⁰ Ibid.

La medesima sottounità conserva anche il testo della lezione in tedesco “GIORGIONE UND TIZIAN”, con relativa traduzione in inglese, di 21 pagine. Intuitivamente, potrebbe trattarsi proprio del testo sulla base del quale avrebbe tenuto la conferenza prevista negli Stati Uniti; ciò che appare chiaro è che l’ordine di presentazione delle opere segue quello delle diapositive elencate nella cartella relativa alla *lecture* del 1952²⁹¹.

The subject, about which I want to speak, belongs to the most important of Venetian Art: Namely the answering of that much discussed question that deals with the beginning of modern painting and which, I hope, will help to clarify the real meaning of the Art of Giorgione and Titian²⁹².

Morassi sottolinea l’importanza della questione, attribuendo all’era romantica la responsabilità dell’impropria estensione dell’influenza del Maestro di Castelfranco nei confronti del prodigioso allievo, tale da perdurare della critica moderna: tanto che un volume ricco e curato come quello del 1937 dello storico dell’arte George Richter²⁹³ ancora ne subisce la resistenza. L’arte di Tiziano è letta come logica conseguenza, e sviluppo, di idee giorgionesche²⁹⁴; una corretta reinterpretazione delle rispettive sfere aiuta invece a determinarne il significato nel più ampio sviluppo dell’arte veneta.

One can trace the original sources of the “picturesque” view right back to the illusionist period of Roman Art. After this period, however, there was a long gap in this relation, and there developed in the Middle Age an Art of painting that was based on idealistic conceptions and where the values of visual perception of Antique Art lived on only partly and in a completely changed way. In fact, painting in the modern sense of the word only begins with Giotto and Jan Van Eyck: the former, because a concrete feeling developed out of the abstract conception of medieval Art into a new plastic image of reality; with the latter because the plastic imagination was superseded by an optical reproduction of Nature and every image was subjected to a severe analysis of its realistic value²⁹⁵.

Il processo, nel corso della seconda metà del XV secolo, aveva raggiunto livelli tali da rendere convenzionale il concetto di pittura quale specchio della realtà; tuttavia, nonostante gli artisti fiamminghi e toscani sperimentassero l’emulazione della natura attraverso la sintesi di una pluralità di accorgimenti ottici, i risultati variavano notevolmente da individuo a individuo, influenzati dal temperamento, l’inclinazione e la caratterizzazione psicologica dell’artista²⁹⁶.

²⁹¹ AFAM, Unità A, Sottounità 10 “LECTURES IN THE U.S.A. OTT-NOV 1952”.

²⁹² AFAM, Unità A, Sottounità 7 “GIORGIONE UND TIZIAN”, lecture “Giorgione and Titian”, foglio 1.

²⁹³ G. M. RICHTER, *Giorgio da Castelfranco...* cit.

²⁹⁴ AFAM, Unità A, Sottounità 7 “GIORGIONE UND TIZIAN”, lecture “Giorgione and Titian”, foglio 2.

²⁹⁵ *Ivi*, fogli 2-3.

²⁹⁶ *Ivi*, foglio 3.

Le prime opere tizianesche, dopo la ricostruzione della carriera di Giorgione, sono i tre affreschi per la Scuola del Santo in Padova. Anteriormente, non è possibile assegnare al Cadorino alcun lavoro conosciuto, al di là della collaborazione col maestro al Fondaco dei Tedeschi. Allora, nel 1508, Giorgione doveva avere circa trent'anni, una decina in più di Tiziano, che più tardi si sarebbe finto più maturo per ottenere i favori del committente, Carlo V²⁹⁷. Prendendo in esame un dipinto dalla paternità lungamente incompresa, il *Concerto campestre* del Louvre, Morassi osserva che

The two sitting youths portrayed are identical to the frescos in Padoa, the women are of the same proportions, and the landscape itself shows the typical signs of Titians earlier work. To accredit this work to Giorgione is nowadays practically unbelievable, as it has so little in common with him and is so easy to identify with the art of Titian²⁹⁸.

Verso la *Venere* di Dresda, il goriziano non mostra alcuna incertezza: lo aveva già sostenuto nel *Giorgione*²⁹⁹, ridefinendo ulteriormente l'idea di "completamento" dell'opera proposta nel corso pavese³⁰⁰, che l'opera in questione dovesse essere accettata quale capolavoro giovanile di Tiziano. Il paesaggio, certamente, ma anche l'intera superficie pittorica, nella qualità della pennellata, porta l'inconfondibile firma del Vecellio: il manto bianco, nelle sue pieghe angolari simili a quelle esaminate negli affreschi padovani; il trattamento cromatico del nudo; l'uniformità tra quest'ultimo, e quello del paesaggio. «What we see is Titian's colour»³⁰¹.

Un altro *Concerto*, quello di Palazzo Pitti a Firenze, appare giorgionesco nella musicalità evocata: ma le figure così caratterizzate, la plasticità, la ricchezza della pennellata, tutto appartiene all'universo tizianesco.

When one comes to realise that the author of this picture is Titian – and I must confess that the realisation came to me like a manifestation after a through study of the works by Giorgione --, then all further attributions to the so-called last period of the master of Castelfranco become void³⁰².

²⁹⁷ *Ivi*, foglio 18.

²⁹⁸ *Ivi*, foglio 19.

²⁹⁹ Cfr. pp 53-54, supra.

³⁰⁰ Cfr. Cap. 2.

³⁰¹ AFAM, Unità A, Sottounità 7 "GIORGIONE UND TIZIAN", lecture "Giorgione and Titian, foglio 20.

³⁰² *Ibid*.

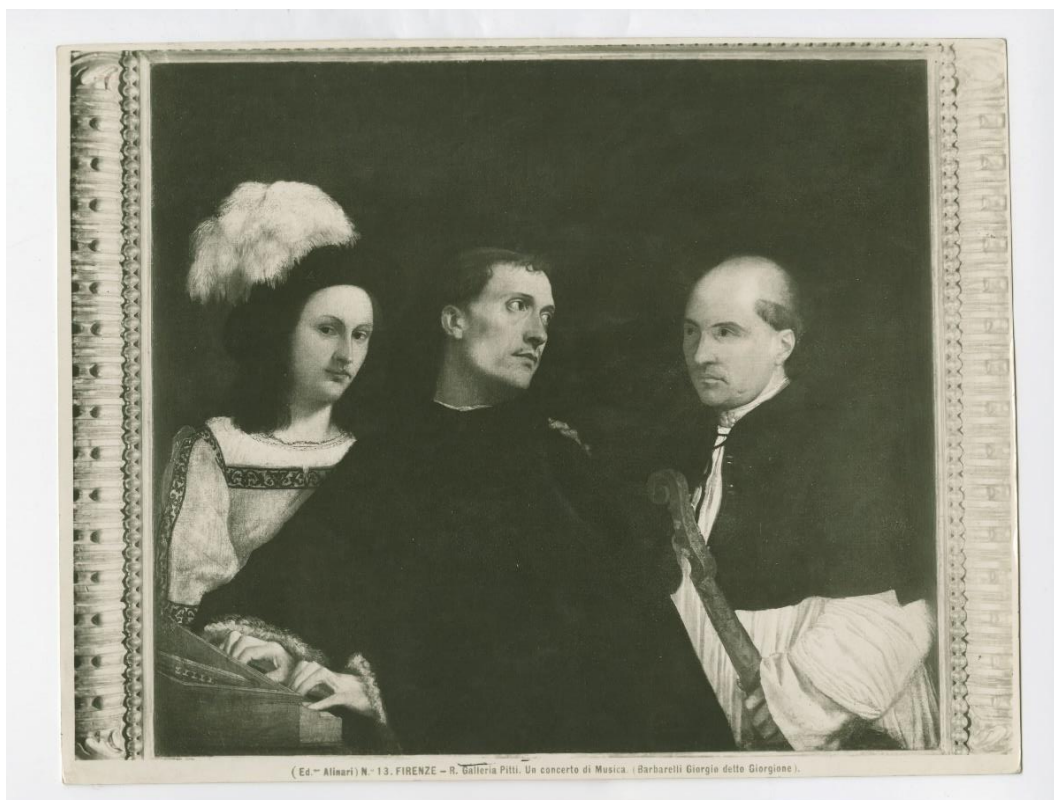


Figura 15. AFAM, Unità 209, f. 27532 (il *Concerto Pitti*).

A conclusione dell'intervento, Morassi menziona una serie di opere discusse, comprese nel decennio tra il 1505 e il 1515: il *Cavaliere di Malta* degli Uffizi, il *Noli me tangere* della National Gallery di Londra, il *Giudizio di Salomone* di Kingston Lacy, i due dipinti su cassone conservati ai Musei civici di Padova, tutti precedentemente assegnati a Giorgione, e finalmente restituiti a Tiziano, o a Sebastiano del Piombo; complessivamente, si tratta dei riferimenti che aveva già sottoposto all'attenzione e degli uditori delle lezioni pavesi e milanesi³⁰³, e dei lettori del suo *Giorgione*³⁰⁴. Infine, riprende quanto affermato circa il potere della narrativa individuale sviluppato dagli artisti nel corso del XV secolo: la rappresentazione del reale non è mai "solo" visione, e può differire di molto anche tra maestro e allievo.

One could never think of Titian without Giorgione. And both certainly played a large part in the development of colour as an independent artistic element of form for future generations. But both differ from one another in character and in their perception of the world. Giorgione is the dreaming poet, who represents his tender figures in a lyrical world; Titian is the strong representative of an ideal of beauty, in which there are still some lyrical elements of Giorgione, but which, with a conscious and realistic view, often even with dramatic power, lends expression

³⁰³ Cfr. Cap. 2.

³⁰⁴ Cfr. p. 53, supra.

to hid great ideas. That Titian's contribution is of highest importance to the future development of European painting, is a well-known fact and need not to be stressed any further³⁰⁵.

Complessivamente, rispetto ai corsi del '38 e '45, la lezione è maggiormente incentrata sul rapporto tra Giorgione e Tiziano; Morassi mantiene il riferimento a Vasari per risalire a monte delle perplessità legate alla zona incerta tra maestro e allievo, la *Venere di Dresda* e il *Concerto campestre* del Louvre quali opere da riassegnare correttamente al Cadorino, nonché il confronto con gli affreschi padovani. In questa sede, chiaramente disponendo di un margine minore, Morassi spende alcune parole sul trattamento pittorico proprio del giovane Vecellio: si può dunque leggere il contributo come una sintesi degli anni di studio, a partire dalla traccia universitaria, in riferimento anche al ruolo rivestito dagli Zuccato nella formazione di Tiziano; una conferma dell'interesse dello studioso verso quella fase d'esordio del Maestro del colore, destinata a breve ad ulteriore sviluppo.

GLI ESORDI DI TIZIANO (1955)

A distanza di un decennio dalla conclusione dell'esperienza accademica, Morassi tornò sulla fase del Cadorino già oggetto di studio e nel corso tenuto presso l'ateneo di Milano, e in quello pavese: quella d'esordio³⁰⁶, che ne aveva segnato il progressivo formarsi della propria identità in seno all'apprendistato giorgionesco.

Il contributo³⁰⁷, pubblicato in «Arte Veneta» nel 1955, è *affettuosamente* dedicato a Giuseppe Fiocco³⁰⁸, di cui riporta la tesi dell'ascendente esercitata sul giovane Tiziano dal fratello Francesco³⁰⁹. Prendendo avvio dal ritratto del Vecellio realizzato da Lodovico Dolce nel suo *Dialogo della Pittura*, l'autore osserva che le attestazioni, «fatte mentre Tiziano era bene in vita, nella sua piena maturità, anzi; e le avrebbe potute smentire»³¹⁰, rivelano «una ammirazione profonda e reverenziale»³¹¹, che forse «lo porta persino ad esagerare la verità dei fatti, quando asserisce che Tiziano lasciò indietro

³⁰⁵ AFAM, Unità A, Sottounità 7 “GIORGIONE UND TIZIAN”, lecture “Giorgione and Titian”, foglio 21.

³⁰⁶ A. MORASSI, *Esordi di Tiziano*, in «Arte Veneta», 1955, 8 (1954-1955), pp. 178-198.

³⁰⁷ La pubblicazione è citata da M. GREGORI, *Per ricordare Antonio Morassi*, in S. FERRARI (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, p. 13; G. M. PILO, *Antonio Morassi, un maestro e un amico*, in S. FERRARI (a cura di), *Antonio Morassi... cit.*, p. 27.

³⁰⁸ A. MORASSI, *Esordi di Tiziano ... cit.*, p. 178.

³⁰⁹ A. MORASSI, *Esordi di Tiziano ... cit.*, p. 181. Cfr. G. FIOCCO, *Francesco Vecellio con una nota su Cesare Vecellio*, in «Lettere ed Arti», 1946, genn., pp. 26 e segg.; ID, *I pittori Vecellio*, dispense del corso universitario, Padova 1951; ID., *Introduzione*, in *Mostra dei Vecellio: catalogo illustrato. Belluno, Auditorium, agosto-settembre 1951* (a cura di F. Valcanover), Tipografia Somnavilla, Belluno 1951, pp. 5-13.

³¹⁰ *Ivi*, p. 179.

³¹¹ *Ibid.*

Giorgione “*infinite miglia*”³¹², ma che giustificerebbe l’assumere quale corretta la data di nascita del pittore attorno al 1488-90.

Un’altra informazione riferita dal Dolce ne destò l’interesse: la paternità del primo maestro di Tiziano, Sebastiano Zuccato, nei confronti dei mosaicisti Valerio e Francesco³¹³. Quest’ultimo era amico di Tiziano, che se lo figurò accanto nel proprio autoritratto, probabilmente gli era coetaneo e nel 1524 fu nominato Maestro mosaicista in San Marco³¹⁴. A questo punto, domandandosi se certe intuizioni del giovane Tiziano siano da ricondurre proprio ai rapporti con la famiglia Zuccato, Morassi onora la memoria del proprio maestro, sebbene sottolinei che l’idea dell’influenza della formazione presso il mosaicista fosse stata appena suggerita dal Dvořák, mentre il goriziano aveva già avuto modo di riproporla nelle proprie lezioni pavese³¹⁵:

Una tesi che ho sentito enunciare – o meglio sfiorare – dal mio maestro Max Dvořák nelle sue indimenticabili lezioni sull’arte italiana, sosteneva che alle origini pittoriche di Tiziano non era forse estraneo l’ascendente di Sebastiano Zuccati, in quanto il giovinetto avrebbe appreso da lui (o meglio, ripeto, dai suoi figli) quel modo di *vedere a macchia* – vogliamo dire, con anticipazione anacronistica, *divisionista* – di cui l’arte stessa del mosaico è costituita. È un’intuizione che non può lasciarci indifferenti. E quando si consideri la portata dell’innovazione nel modo di dipingere, già palese negli Affreschi del Santo a Padova (1511), si può aggiungere che codesta è un’intuizione geniale³¹⁶.

Riguardo all’apprendistato presso i Bellini, nonostante la pittura tonale di Tiziano si avvicini maggiormente all’arte atmosferica di Giovanni (da cui avrebbe appreso «il gusto del colore tonale, nonché il senso poetico della visione paesistica»³¹⁷), piuttosto che a quella secca e descrittiva del fratello³¹⁸, si dice «propenso a credere che l’alunnato del giovanetto presso Gentile [...] non sia stato senza importanza per la formazione del cadorino»³¹⁹, come avrebbe poi dimostrato in opere quali gli affreschi per la Scuola del Santo a Padova nella vivace resa descrittiva di composizioni a vasti gruppi³²⁰.

L’ascendente esercitato da un affascinante uomo di cultura quale Giorgione, invece, non si sarebbe limitato alla professione, ma avrebbe favorito nel Cadorino «la predilezione per la musica, per le

³¹² Ibid.

³¹³ L. DOLCE, *L’Aretino ovvero Dialogo della pittura. Con l’aggiunta delle lettere di Tiziano a vari e dell’Aretino a lui*, Arnaldo Forni Editore, Sala Bolognese 1974, p. 63.

³¹⁴ *Ivi*, p. 180.

³¹⁵ Cfr. Cap. 2.

³¹⁶ A. MORASSI, *Esordi di Tiziano...* cit., p. 180.

³¹⁷ Ibid.

³¹⁸ Ibid.

³¹⁹ Ibid.

³²⁰ Ibid.

radunate, i conversari piacevoli, le amicizie preziose, gli amori»³²¹. Quanto appreso dal Giambellino, vale a dire la duttilità dello sfumato e la visione elegiaca del paesaggio, con la mediazione del maestro di Castelfranco si traduce in una maggiore immediatezza pittorica, svincolata dal disegno di contorno, in un cromatismo che trasforma il paesaggio in una nuova *Weltanschauung*, in una visione del mondo dettata dalla meraviglia di fronte al creato³²². L'amore per il paesaggio, nel Cadorino, «non cessò mai e che le sue fiamme salirono alte di quando in quando, sin nei suoi ultimi anni»³²³.

Morassi propone, quali prime creazioni pittoriche di Tiziano, le due tavole di cassone del Museo di Padova con la *Nascita di Adone* e la *Selva di Polidoro*, che aveva precedentemente rivendicato al Vecellio nella propria monografia su Giorgione³²⁴, sostenuto da Rodolfo Pallucchini nel corso delle lezioni su Tiziano tenute alla facoltà di Bologna³²⁵.

Appoggiandosi alle incisioni del belga Valentino Lefebvre edite nel 1682, che riproducono – tra le altre – trenta opere di Tiziano, prende in esame una serie di opere raffiguranti paesaggi con figure che riconduce al biennio 1508-1510, in corrispondenza dell'alunnato presso Giorgione e dei contatti con Domenico Campagnola³²⁶: la *Venere Giacente* o *Vanità* (p. 183), il *Ratto d'Europa* (pp. 183-184), il *Pastore assopito sulla roccia* (p. 184), il *Paggio con cavallo e cavaliere seduto presso un fiume* (pp. 184-185), il *Paesaggio con tre figurette di lavandaie sullo sfondo* (p. 185), il *Paesaggio con un vecchio che suona la ghironda presso una donna* (p. 185), un *Pastore col gregge* (pp. 185-186), il *Giovane che suona la viola da gamba presso una donna con flauto in un paesaggio* (p. 186), il *Pastore dormente sotto un albero, con il suo gregge accanto* (pp. 186-187), *San Giovannino con l'agnello* (p. 187), e la *Venere dormente* (pp. 187-188).

Tiziano trova nella figura umana il metro dell'arte; ed il paesaggio passa in seconda linea, quel suo bel paesaggio lirico, armonia di verdi prati, ombrosi cespugli, folti boschetti, acque argentee, monti alti lontani. La nuova parola veniva da Roma, con gli ideali di Michelangelo e di Raffaello (e, già prima di Fra' Bartolomeo) ed era nell'aria, era difficile sottrarvisi. È arduo dire – questione puramente accademica – ciò che sarebbe divenuto della pittura paesaggistica di Tiziano se egli, anziché volgersi alla figura umana, l'avesse approfondita ed ulteriormente sviluppata. Si può ben credere che la paesaggistica avrebbe raggiunto in anticipo quei luminosi orizzonti che le furono dischiusi appena nella seconda metà dell'Ottocento. Ma la figura umana non era soltanto il nuovo

³²¹ *Ivi*, p. 181.

³²² *Ibid.*

³²³ *Ivi*, p. 190.

³²⁴ A. MORASSI, *Giorgione ... cit.*, p. 135.

³²⁵ R. PALLUCCHINI, *Tiziano: lezioni tenute alla facoltà di Lettere dell'Università di Bologna durante gli anni 1952-53, 1953-54*, a cura di O. FANTI, volume 2, R. Patron, Bologna 1954, p. 45.

³²⁶ A. MORASSI, *Esordi di Tiziano... cit.*, p. 188.

metro dell'arte; era il metro del rinnovato spirito europeo, del pensiero, della religione; era il centro del nuovo Universo³²⁷.

Tiziano, dunque, fatto tesoro di quanto trasmessogli dai propri maestri, scelse la strada dell'umano per misurarsi con l'arte che avrebbe affidato alla storia. Accanto ai nomi di Michelangelo e Raffaello, compare quello appreso dalle lezioni di Dvořák³²⁸ e già menzionato nel proprio corso³²⁹ del frate domenicano Bartolomeo, che avrebbe portato a Venezia il nuovo codice figurativo fiorentino.

GLI AFFRESCHI DELLA SCUOLA DEL SANTO A PADOVA (1956)

Annunciato da un articolo di Silvio Branzi ne «Il Gazzettino» di martedì 20 novembre 1956³³⁰, quello stesso anno fu edito per la collana artistica dell'editore Amilcare Pizzi il volume riccamente illustrato di Morassi sugli affreschi patavini del giovane Tiziano³³¹. A dire il vero, è l'autore stesso a precisare che, in corso d'opera, era apparsa ovvia la necessità di estendere l'analisi all'intero ciclo di pitture, eseguite da vari artisti tra il 1508 e il 1523³³²; ad ogni modo, le tre storie di Sant'Antonio qui rappresentate, essendo insieme al *San Cristoforo* di Palazzo Ducale gli unici esemplari superstiti del Cadorino, sono documenti preziosi quali testimonianza e dell'attività di frescante di Tiziano, e di quella tappa della sua formazione tanto cara a Morassi³³³. Lo studio di questi capolavori permette, per l'autore, la risoluzione di alcuni punti critici nella "zona di frizione" col maestro Giorgione, tale da poter restituire all'allievo opere del calibro del *Concerto campestre* del Louvre³³⁴.

Non era la prima volta che Morassi trattava il ciclo patavino: si ricorderà che il goriziano ne aveva fatto argomento della prima parte del corso pavese del 1938/'39³³⁵, in rapporto al delinearci di quei tratti emergenti che avrebbero distinto la figura di Tiziano da quella di Giorgione. Era trascorso quasi un ventennio, da allora: presso l'Archivio non si conserva materiale relativo ad ulteriori ricerche presso la Scuola, eppure si ritrovano qui approfondite osservazioni circa la composizione, la

³²⁷ *Ivi*, p. 198.

³²⁸ Cfr. Cap. 1.

³²⁹ Cfr. Cap. 2.

³³⁰ AFAM, Unità 33 bis, 197: S. BRANZI, *I dipinti di Tiziano nella Scuola del Santo*, in «Il Gazzettino», 20 novembre 1956.

³³¹ A. MORASSI, *Tiziano, gli affreschi della Scuola del Santo a Padova*, Silvana Editoriale, Milano 1956.

³³² *Ivi*, p. 6.

³³³ *Ivi*, p. 5.

³³⁴ *Ibid.* Sulla corretta assegnazione a Tiziano del *Concerto*, Morassi si era pronunciato in più di un'occasione: nei corsi tenuti presso le facoltà di Pavia e Milano (cfr. Cap. 2), nella pubblicazione dedicata a Giorgione del 1942 (cfr. pp. 53-56, supra, per altro già in rapporto agli affreschi padovani), in quella sulla *Sacra conversazione* Balbi del 1946 (cfr. pp. 56-65, supra) e nelle conferenze americane del 1952 (cfr. pp. 67-74, supra). In seguito, vi tornerà nella monografia del 1964: cfr. Cap. 4.

³³⁵ Cfr. Cap. 2, p. 29.

drammaticità che pervade le scene e le analogie con opere ritenute del maestro di Castelfranco, ma da ricollocare nella prima fase della produzione dell'allievo, nonché la forza divina incanalata dal colore.

Basandosi sui documenti conservati nel *Quaderno* della Scuola, era stato possibile ricondurre l'attività tizianesca agli anni tra il primo pagamento, ricevuto il primo dicembre 1510, e l'estate del 1511³³⁶. Le tre scene, dipinte una sulla parete nord-ovest, le altre due contigue sulla parete nord-est, rappresentano tre miracoli del Santo: *Il Santo fa parlare un neonato affinché testimoni dell'innocenza della propria madre*, *Il Santo richiama in vita una donna uccisa dal marito geloso* e *Il Santo riattacca il piede ad un giovane che se l'era reciso per aver dato un calcio alla propria madre*³³⁷.

La descrizione della prima scena, che racconta il miracoloso parlare di un neonato per difendere l'onestà della madre dalle accuse del marito geloso, risulta imperniata attorno al trattamento magistrale del colore; alla composizione simmetricamente disposta attorno al gruppo del Santo, con il frate genuflesso e il bambino, ai cui lati si dispongono rispettivamente la madre e un giovane dal mantello bianco; ma soprattutto, alla varietà di atteggiamenti dipinti in ogni volto, dal "dignitoso isolamento" della madre alla meraviglia che coglie il vecchio barbuto, facendogli chinare il capo, e la folla di curiosi³³⁸. La lettura psichica del dramma qui rappresentato sprigiona il senso di vitalità proprio di Tiziano, dimostrandone «una connaturata intuizione per cogliere i sentimenti umani nella loro più schietta essenza»³³⁹. L'occasione si rivela preziosa per confermare la paternità tizianesca della *Madonna tra i Santi Antonio e Rocco* del Prado, richiamata fin dal corso pavese del 1938/'39³⁴⁰ e attraverso gli scritti del 1942³⁴¹, 1946³⁴² e le *lectures* americane³⁴³, individuando nel Santo padovano il "fratello carnale" del suo omonimo ritratto nella tela spagnola, a lungo attribuita a Giorgione³⁴⁴ e sin dalle lezioni pavesi³⁴⁵ restituita al Vecellio.

³³⁶ A. MORASSI, *Tiziano, gli affreschi della Scuola del Santo a Padova ... cit*, p. 7.

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ *Ivi*, p. 8.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ Cfr. Cap. 2, p. 38.

³⁴¹ Cfr. p. 56, *supra*.

³⁴² Cfr. p. 61, *supra*.

³⁴³ Cfr. p. 70, *supra*.

³⁴⁴ A. MORASSI, *Tiziano, gli affreschi della Scuola del Santo a Padova ... cit*, p. 9.

³⁴⁵ Cfr. Cap. 2, p. 38.



Figura 16. AFAM, Unità 212, riproduzione di un particolare degli affreschi.

Di particolare effetto è indubbiamente l'analogia musicale che la tecnica coloristica suggerisce allo studioso, notoriamente violinista capace³⁴⁶:

³⁴⁶ B. MARIN, *Toni Morassi nei miei ricordi*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, Alfieri, Venezia 1971, p. 420: «Lui [Morassi, N.d.R.] stava in casa, a studiare per scuola, a suonare per ore il violino, e perfino a dipingere. Era, rispetto alla nostra compagnia, un aristocrate»; E. POCAR, *Ricordo dei giovani anni*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi ... cit.*, p. 423: «Sonava il violino in maniera invidiabile e a un certo punto combinò con tre condiscipoli un quartetto d'archi. Devo a lui se già da ragazzo presi confidenza col quartetto "della caccia" di Mozart (K 458), con quello in re minore di Schubert, con quello in fa maggiore di Dvorak (op. 96) ecc. Quando suo padre gli procurò un ottimo violino, egli mi donò quello smesso e m'insegnò a leggere le note. Fu, auspice Tonino Morassi, l'inizio della mia sempre viva passione per la musica. Per conto mio non arrivai più in là della terza posizione. ... Violinista decisamente mancato. Ma anche a lui il violino fu soltanto gioia e conforto nelle tristezze della vita. Su altro terreno doveva manifestarsi la sua genialità»; F. POCAR, *Antonio Morassi nei ricordi di Ervino Pocar*, in S. FERRARI (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, Forum, Udine 2012, p. 18: «A rafforzare la stima dell'amico contribuiva anche la circostanza che Morassi suonava bene il violino e organizzava riunioni musicali con i compagni. [...]»; S. TAVANO, *Antonio Morassi tra Gorizia e Aquileia*, in S. FERRARI (a cura di), *Antonio Morassi... cit.*, pp. 199-200: «Non meno importante e significativa fu l'applicazione di Morassi nella cultura musicale: i compagni di classe, e anzitutto Ervino Pocar, lo ricordano come violinista elegante; quando ebbe un nuovo violino "Toni" Morassi donò il suo precedente proprio a Pocar, che in tal modo poté impadronirsi della tecnica e della cultura musicale, di cui si servì tra l'altro in un lavoro fondamentale come la traduzione molto ardua del *Doctor Faustus* di Thomas Mann (1948-1949)».

L'effetto della fusione dei colori lo si ha solo in distanza. Dappresso le pennellate formano quasi una colatura a macchie. La pittura nasce a rapidi tocchi, come improvvisazione musicale, dopo che l'artista ha di certo, e forse lungamente, preparato i disegni, i cartoni, gli abbozzi. [...] Perspicuo è il gioco cromatico nei suoi contrasti subito temperati e risolti in musicali cadenze³⁴⁷.

Nel gruppo di sinistra, il mantello bianco del giovane in movimento ne avvolge la figura facendone risaltare il corpetto verde e i calzari gialli e rossi come una «candida farfalla»³⁴⁸.

La seconda scena mostra il delitto di un altro uomo geloso nei confronti della moglie, successivamente riportata in vita dal Santo dopo il pentimento del coniuge. Il soggetto «trucemente veristico»³⁴⁹ del dramma occupa il primo piano del racconto visivo, mentre il miracolo «è relegato, appena visibile, nello sfondo»³⁵⁰. Lo schema del gruppo è articolato qui diagonalmente; la cupa disperazione del dramma veste colori inspiegabilmente vivaci, mentre «l'impeto con cui l'artista ha saputo rendere la donna nel suo terrore, in quello scorcio drastico della figura avviluppata nelle intricate pieghe del manto, da cui esce una gamba, ciò è degno del miglior Caravaggio»³⁵¹. Tiziano appare sempre come degno precursore: ne è prova anche il disegno preparatorio del gruppo, conservato conserva all'École des Beaux Arts di Parigi.

Tiziano concepì in un primo momento le due figure viste quasi di tutto profilo (in piano e non in profondità prospettica), l'uomo dalla zazzera arruffata, chinato fortemente verso la moglie, un gran albero nello sfondo: disegno pieno di irruenza e di slancio, in cui si sente proprio il flusso dell'ispirazione immediata. La penna è decisa, sicura, traccia la forma con una grandiosità e una prontezza mai visti, crea l'ombra con una tempesta di graffi. Questo «illusionistico» modo di disegnare è proprio il correlativo modo con cui Tiziano dipinge, a fitto colpeggiare di pennello, onde s'ottiene un effetto di fusione appena in distanza. Si può dire che con siffatti disegni il Vecellio inizi un'era nuova nell'arte grafica. È facile intendere che, oltre questo foglio, l'artista parecchi altri ne disegnasse prima di addivenire nella redazione definitiva; ma certo sono andati perduti³⁵².

La terza scena risulta di minore intento drammatico. L'insieme è reso ancor più soave dalla bellezza del paesaggio che fa da sfondo ai ritratti fortemente caratterizzati³⁵³.

³⁴⁷ A. MORASSI, *Tiziano, gli affreschi della Scuola del Santo a Padova ...* cit, p. 9.

³⁴⁸ *Ivi*, p. 10.

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ *Ivi*, p. 12.

Complessivamente, Morassi appunta una prima constatazione relativa alla dimensione delle figure: queste, come quelle della *Sacra conversazione* di Casa Balbi³⁵⁴, «violentano lo spazio»³⁵⁵, relegando il paesaggio allo sfondo. Tale tendenza è da Morassi messa in rapporto con le idealità apportate da Michelangelo, con cui Tiziano avrebbe in comune quell'«*humus* pieno di succhi e fermenti e di forze vitali» costituente il rinnovato spirito, al mondo figurativo³⁵⁶; il carattere volto all'azione, da leggersi nei personaggi tizianeschi, avrebbe invece inaugurato col Cadorino il nuovo senso drammatico della pittura veneziana, destinato a fiorire nel Tintoretto e nel Caravaggio, con la mediazione di allievi lombardi quale fu il Peterzano³⁵⁷.

Il terzo elemento su cui si sofferma l'autore non poteva che essere ancora una volta il colore, figlio dell'apprendistato presso Zuccato.

Non si esagera se si afferma che tra il 1505 e il 1515 circa, prima con Giorgione, poi più decisamente con Tiziano, furono gettate le basi della pittura moderna «di tocco». Ciò non vuol significare che prima di essi un siffatto concetto non esistesse. [...] Ma è chiaro che gli artisti veneziani non conobbero le espressioni artistiche di quel remoto periodo [quello del terzo stile pompeiano]; e se qualche ripresa dell'antico ebbe luogo, essa fu determinata da elementi che i veneziani avevano sempre sott'occhio, vale a dire i mosaici veneto-bizantini di San Marco, di Torcello, dell'Estuario³⁵⁸.

Morassi vi aveva già accennato nel corso pavese³⁵⁹, trattando la figura femminile reclinata del *Bacco*, *Arianna e Satiri* della National Gallery in relazione ad alcuni tra i più incantevoli ritratti di donne da lui eseguiti: il nuovo ideale di bellezza umana dettato dal Vecellio incarna un ethos «ricco d'energia e gioia di vivere, ma altresì equilibrato, che rappresenta quanto di più "classico" s'era visto dopo l'arte antica»³⁶⁰.

Negli affreschi patavini si afferma un «genere» di umanità più solida: giovani robusti, donne fiorenti, uomini sanguigni, vecchi forti come roveri. Non v'è bisogno di accentuare che il «tipo» nuovo che Tiziano crea come figura muliebre è, fra tutti, quello che meglio dà la misura della

³⁵⁴ Cfr. pp. 56-65, supra.

³⁵⁵ A. MORASSI, *Tiziano, gli affreschi della Scuola del Santo a Padova ... cit.*, p. 12.

³⁵⁶ *Ivi*, p. 13. La lettura delle innovazioni che Michelangelo e Tiziano avrebbero apportato di pari passo nell'arte figurativa, può essere ricondotta al maestro di Morassi, Max Dvořák: cfr. Cap. 1, p. 18; M. DVOŘÁK, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, R. Piper & Co., München 1928, vol. 2, p. 88: «L'elevatissimo aumento del colore nelle immagini di Tiziano va ben oltre; il suo effetto complessivo unitario non si fonda su una base astratta, ma sul raggruppamento dei colori in grandi unità cromatiche, che costruiscono la composizione - come fece Michelangelo con le sue figure [trad. dell'autrice]»; W. DORIGO (a cura di), *Antonio Morassi alla scuola di Max Dvořák. Per i settant'anni di Terisio Pignatti*, Quaderno di Venezia Arti, Libreria editrice Viella, Roma 1992, p. 67, foglio 21: «Egli [Tiziano, N.d.R.] acquistò subito una padronanza del colore simile a quella di Michelangelo sulla forma plastica del corpo umano».

³⁵⁷ A. MORASSI, *Tiziano, gli affreschi della Scuola del Santo a Padova ... cit.*, p. 13.

³⁵⁸ *Ivi*, p. 15.

³⁵⁹ Cfr. Cap. 2.

³⁶⁰ *Ivi*, p. 16.

potenza divinatoria dell'artista, in quanto esso è rimasto normativo – salvo leggere varianti – per secoli. E nei nostri affreschi esso è rappresentato in modo superbo dalla figura della madre nella scena del «miracolo del neonato». Figure muliebri come questa, d'una così composta serenità, d'un così dignitoso portamento e nel contempo così fermenti di vitalità contenuta, soltanto l'età di Fidia era stata capace di creare³⁶¹.

RITRATTI DEL PERIODO GIOVANILE DI TIZIANO (1956)

Nel saggio pubblicato nel volume celebrativo per i 60 anni di Wladimir Sas-Zaloziecky³⁶², compagno di studi viennese cui dedica il ricordo di Max Dvořák, Morassi conferma il proprio interesse per il Tiziano degli esordi, «uno dei problemi più affascinanti – ma anche tra i più ardui e accanitamente dibattuti – della pittura italiana del Rinascimento»³⁶³, per quella zona poco chiara che coinvolge lo stile maturo del maestro, Giorgione.

Per affrontarlo su solide basi, lo studioso sceglie di partire dai tre affreschi nella Scuola del Santo: qui, tutte le figure sarebbero tratte del vivo. Confrontando il volto del Santo con quello della *Madonna tra i Santi Antonio e Rocco conservato* al Museo del Prado, vi riconosce il medesimo modello: «quel volto giovanile pienotto, dalla tinta un po' glabra; e la stessa fattura pittorica a larghi contorni, concepita in uno stile ampio, riassuntivo, e fortemente plastico»³⁶⁴. Non solo: sulla base dello stile «alto e nobile, di severa semplicità»³⁶⁵, del trattamento pittorico «largo, impetuoso, dai fluttuanti contorni “atmosferici”»³⁶⁶, del colorito «intenso, caldo, armonizzato in variazioni continue»³⁶⁷ e dell'ethos animante le figure, vi individua l'identità con quelle che popolano altre opere tizianesche:

A me non sembra possa esserci dubbio che i due giovani seduti nel “Concerto campestre” siano gli identici personaggi dei nostri affreschi, a dire soltanto della tipologia; ciò vale ancora per il giovane zizzeruto dell’“Adultera”, per l'ascetico suonatore del “Concerto” di Pitti, e per il Cristo del “Noli me tangere”, ed altri ancora. Si troveranno insomma in tutti questi dipinti gli stessi modelli, qual più qual meno variati, che s'incontrano a Padova³⁶⁸.

³⁶¹ *Ivi*, p. 17.

³⁶² A. MORASSI, *Ritratti del periodo giovanile di Tiziano*, in *Festschrift W. Sas-Zaloziecky Zum 60. Geburtstag*, Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz 1956, pp. 125-131.

³⁶³ *Ivi*, p. 125.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ *Ivi*, p. 126.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ *Ibid.*

Quel «soffio di calda simpatia umana»³⁶⁹ che accomuna i personaggi del Vecellio sorprende ogni volta nel profondo il goriziano. Tant'è che, riportando l'avvenuto riconoscimento dell'autorialità del Cadorino nel *Giovane col cappello piumato* della Collezione Petworth, vedutolo presso lo studio del restauratore Anton Isepp qualche anno prima, impiega un'immediatezza che rimanda subito ad un coinvolgimento più intimo:

[...] scorsi un dipinto poggiato a terra contro la parete, che alla prima occhiata mi fece esclamare "Tiziano!". Presi tra le mani la tela (che il restauratore aveva appena incominciato a pulire) e, sopraffatto dalla commozione per l'incantevole bellezza di quell'opera d'arte, chiesi all'Isepp: "Ma com'è che questo capolavoro di Tiziano è ignoto?"³⁷⁰.

Per Morassi, non v'è dubbio: il Tiziano è perfettamente leggibile, sia nell'impostazione spaziale della figura, che volge il capo «come per improvviso richiamo»³⁷¹, dallo sguardo intenso eppur ancora fortemente intriso di echi giorgioneschi; sia nella stesura della materia pittorica, che attraverso pennellate "sagaci" modella con ombre leggerissime «ogni particolarità più minuta di questa fisionomia, di questo volto giovanile, ogni segreto del suo animo»³⁷².

Chi è codesto giovane uomo, dall'aspetto così nobile, ardente, spirituale? È un ritratto dal vero, oppure un volto ideale? Che sia un ritratto dal vero, seppure forse leggermente idealizzato, lo dimostrano le sue accidentalità irregolari: il naso troppo invadente con le narici enormemente pronunciate, le pieghe intorno alla bocca, il duro mento con la fossetta, l'incavatura delle guance. Ma v'è di più. Questo stesso individuo, che rivela nelle fitte grinze intorno agli occhi e nella piega un po' amara del labbro la sua età intorno ai trenta anni, ritorna, inequivocabilmente, nel "Giovane dal berretto rosso" della Collezione Frick di New York, capolavoro giovanile di Tiziano medesimo [...]. Con insistenza si riaffaccia la domanda: "chi è costui?"³⁷³.

Per tentare di fornire una risposta, Morassi considera l'ipotesi del semplice modello; eppure, la nobiltà, la spiritualità del volto suggerirebbe un tipo ideale di Tiziano che spesso si ripresenta nelle sue opere, come nell'*Autoritratto in veste di David* al Museo di Braunschweig, o nel *Concerto campestre* quale suonatore di cembalo, ideale di "uomo nuovo", probabilmente un gentiluomo amico del pittore.

³⁶⁹ Ibid.

³⁷⁰ Ibid.

³⁷¹ *Ivi*, p. 127.

³⁷² Ibid.

³⁷³ Ibid.

E qui non sembri avventata l'ipotesi che ci torna in mente con insopprimibile insistenza: che il misterioso personaggio, così bello e fiero, dall'espressione così sensitiva e ardente, quasi bruciato da un passionale logorio di aspirazioni, sia Giorgio da Castelfranco³⁷⁴.



Figura 17. Tiziano, *Ritratto di giovane col cappello piumato*, 1510 c. Olio su tela, 81 x 63 cm. Petworth, Petworth House.

Il carattere della pubblicazione morassiana rimane volutamente enigmatico. A seguire, infatti, si trova una minuta descrizione dell'*Uomo dal grande libro* alla Kress Collection di New York, dove nel contesto di una dibattuta paternità lo studioso sembra sbilanciarsi verso quella tizianesca³⁷⁵, e la presentazione dell'inedito *presunto Ritratto di Raffaello*, già nella collezione Saville a Londra, sbrigativa, quasi soffocata dalla mancanza di spazio di cui Morassi sente di aver già abusato, per cui si ripromette di illustrarlo più diffusamente in altra sede³⁷⁶.

³⁷⁴ Ibid.

³⁷⁵ *Ivi*, pp. 128-129.

³⁷⁶ *Ivi*, pp. 129-130.

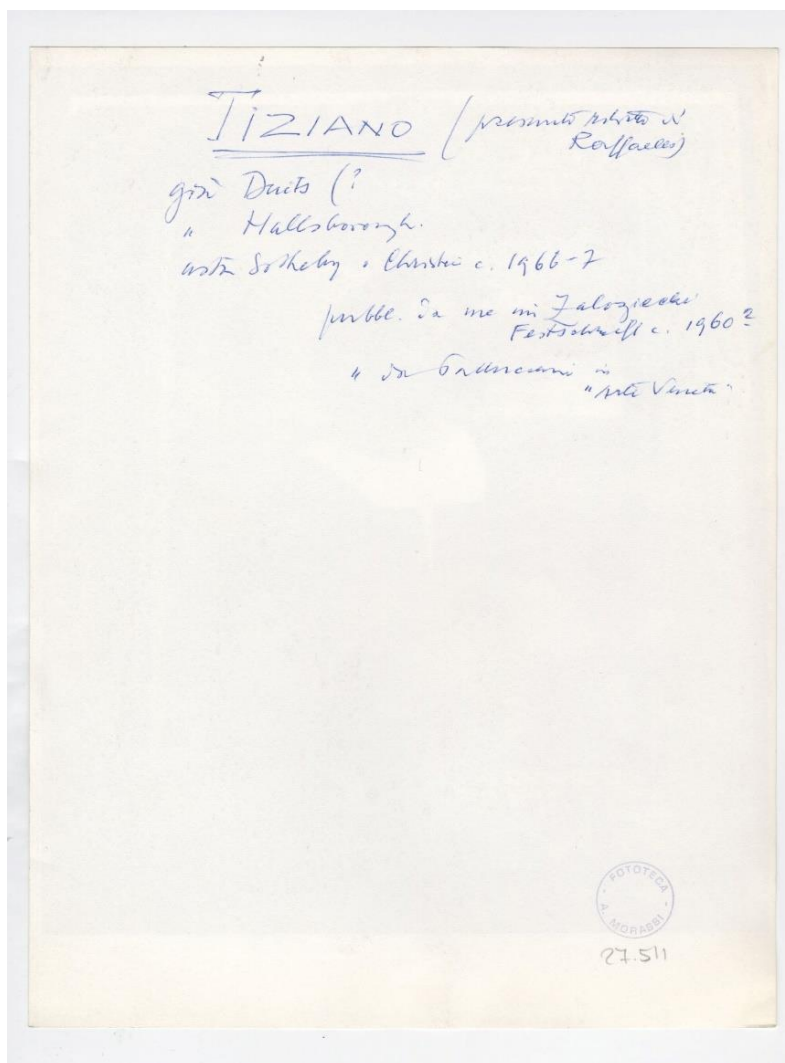


Figura 18. AFAM, Unità 209, f. 27.111: sul verso, «Tiziano (presunto ritratto di Raffaello). Già Duits (?), Hallsborough. Asta Sotheby – Christie’s c. 1966-7. Pubbl. da me in Zalozieski Festschrift c. 1960?, da Pallucchini in “Arte Veneta”».

L’occasione, in effetti, si ripresentò, anche se certamente non nelle modalità previste dal goriziano. Nel frattempo erano trascorsi alcuni anni; nel 1962, a Stoccolma, era stata allestita una mostra d’arte veneziana che aveva ospitato, tra gli altri, proprio il presunto ritratto di Raffaello; ne aveva reso conto Benedict Nicolson, nella recensione pubblicata per il «Burlington Magazine»³⁷⁷, pronunciandosi in merito con un «has remained insufficiently studied»³⁷⁸. La risposta di Morassi arrivò nel dicembre del ’63³⁷⁹. Qui, giustifica con la rarità della *Festschrift* la scarsa eco nel campo di studi provocata dall’affascinante scoperta, elaborandone alcuni punti.

³⁷⁷ B. NICOLSON, *Venetian Art in Stockholm*, in «The Burlington Magazine», 105, n. 718 (Jan. 1963), pp. 32-33.

³⁷⁸ *Ivi*, p. 32.

³⁷⁹ A. MORASSI, *An Early Titian Portrait (of Raphael?)*, in «The Burlington Magazine», 105, n. 729 (Dec. 1963), pp. 164-165.

Innanzitutto, il ritratto era stato anonimamente riprodotto in un'incisione contraria del tardo XVI/primo XVII secolo, ed era comparsa nella monografia dedicata Tiziano di Wilhelm Suida³⁸⁰ alla tavola LXIIIb. L'incisione recherebbe un'iscrizione: *RAPHAEL D'URBIN/Pictorem hun tantum solus meruisset Apelles/Pingere; ni tanto pictus Apelle foret/Titianus pinx*³⁸¹.

Quale secondo punto riporta che, oltre a Suida, anche Pallucchini aveva pubblicato il ritratto in «Arte Veneta» nel 1958³⁸², e come il collega ne aveva rifiutato l'identificazione con Raffaello. Morassi non crede ci siano davvero ragioni per dubitarne: nonostante sia terreno di altri specialisti, quelli dell'Urbinate, l'iconografia di Raffaello varia notevolmente tra l'autoritratto delle *Stanze* e il ritratto attribuito a Giulio Romano, ed è possibile che per un periodo portasse i baffi lunghi senza la barba, come qui riprodotto³⁸³.



Figura 19. AFAM, Unità 209, f. 27.111.

³⁸⁰ W. SUIDA, *Le Titien*, Weber, Paris 1935.

³⁸¹ A. MORASSI, *An Early Titian Portrait ... cit.*, p. 164.

³⁸² R. PALLUCCHINI, *Un nuovo ritratto di Tiziano*, in «Arte Veneta», Annata XII, 1958, pp. 63-69.

³⁸³ A. MORASSI, *An Early Titian Portrait (of Raphael?) ... cit.*, p. 165.

Continua: la differenza tra l'incisione e il dipinto risiederebbe nella presenza di un'architettura nella prima, sparita nel secondo. Morassi si dice informato del fatto che si tratti di un'aggiunta del XVII secolo, eliminata dal quadro in corso di pulitura³⁸⁴.

Individuando le analogie stilistiche con altri volti maschili di Tiziano, non perde occasione per ricordare gli affreschi padovani, il *Ritratto di letterato* ad Hampton Court, il *Giovane col berretto rosso* alla Frick Collection e il *Giovane col cappello piumato* alla Petworth che aveva identificato con il ritratto di Giorgione³⁸⁵.

Per concludere, mantiene la proposta di datazione al 1510, contrariamente a Pallucchini che la postdatava al 1520, per quel sapore ancora giorgionesco nella liricità del paesaggio, nonché per l'impasto del colore tipico del primo Tiziano, tale che, riportando le parole del Dolce, «ogni sua figura è viva, si muove, e le carni tremano»³⁸⁶. Certamente, come aveva intuito Nicolson, «the portrait will continue to grow in stature the longer one contemplates it»³⁸⁷.

LA VOCE NELL'ENCICLOPEDIA UNIVERSALE DELL'ARTE (1964)

Quella per l'*Enciclopedia Cattolica*³⁸⁸ non fu l'unico contributo enciclopedico su Tiziano curato da Antonio Morassi: a distanza di un decennio, apporrà la propria firma su un'altra voce, quella per l'*Enciclopedia Universale dell'Arte*³⁸⁹. Qui, l'autore si appoggia a Celso Fabbro³⁹⁰ per riportare qualche notizia biografica relativa al Casato dei Vecellio, considerando «fondamentalmente giusta»³⁹¹ la data di nascita del 1488-1490. «Gli inizi pittorici di T. presentano ardui problemi»³⁹², afferma: del suo apprendistato presso la bottega degli Zuccato, ad appena nove anni, sostiene probabile «che alle origini artistiche di T. non sia stato estraneo, più che l'influsso di Sebastiano, l'ascendente dei figli», Francesco e in particolare Valerio, a cui nel 1545 fornì il disegno per il mosaico con San Marco nell'omonima chiesa e quello per gli affreschi dell'arcidiaconale a Pieve di Cadore nel 1545³⁹³. Riportando la tradizione secondo cui il giovane sarebbe stato affidato a Gentile Bellini,

³⁸⁴ Ibid.

³⁸⁵ Ibid.

³⁸⁶ L. DOLCE, *L'Aretino ovvero Dialogo della pittura* ... cit., p. 62.

³⁸⁷ A. MORASSI, *An Early Titian Portrait (of Raphael?)* ... cit., p. 165.

³⁸⁸ A. MORASSI, «Tiziano Vecellio» ... cit.

³⁸⁹ A. MORASSI, «Tiziano», voce in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIV: Tipologia-Zurbarán, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia 1964, colonne 15-45.

³⁹⁰ C. FABBRO, *Notizie storiche sul casato di Tiziano*, in *Archivio Storico di Belluno*, XXIX, 1958, pp. 132-134; XXX, 1959, pp. 23-27; XXXI, 1960, pp. 30-35, 72-76, 145-148; XXXII, 1961, pp. 34-40.

³⁹¹ *Ivi*, colonna 15.

³⁹² Ibid.

³⁹³ Ibid.

Morassi spiega il successivo passaggio al fratello Giovanni con il ritenere la maniera del primo «troppo secca e stentata»³⁹⁴. Da Giovanni, Tiziano «acquistò quel gusto del colore tonale e quel senso poetico della visione paesistica che egli dovette vedere sommamente potenziati e sublimati nella pittura di Giorgione»³⁹⁵, suo maestro ideale, da cui apprese «un nuovo modo di dipingere, svincolato da schemi tradizionali, a tocchi rapidi e debordanti dai contorni, in una maniera la quale, anziché delineare le forme, le suggeriva»³⁹⁶. Riprendendo quanto affermato nel proprio studio sugli affreschi presso la Scuola del Santo a Padova³⁹⁷, l'autore definisce «uno dei problemi più affascinanti, ma anche tra i più complessi e accanitamente dibattuti»³⁹⁸ la “zona di frizione” tra le opere degli ultimi anni di Giorgione e quelle degli anni giovanili dell'allievo; questione essenziale «in quanto diversa appare la levatura di ciascuno dei due pittori, a seconda se accresciuta o depauperata del gruppo delle opere anzidette»³⁹⁹. Non solo: tra gli ascendenti del Vecellio, Morassi annovera qui anche il fratello maggiore, Francesco; le sue opere sicure non presentano qualità tali da competere col genio precoce di Tiziano, ma il rapporto tra i due va comunque preso in considerazione nel quadro degli esordi.

Morassi restituisce, anche in questa sede, la scansione cronologica delle opere giovanili accanto al Maestro di Castelfranco, individuando ulteriori punti di riferimento nel Campagnola e nel Dürer⁴⁰⁰, nonché nei paesaggi del nativo Cadore, che crescendo tuttavia avrebbe limitato al margine per dare uno spazio sempre maggiore alla figura umana⁴⁰¹. Dei capolavori da restituire all'allievo, elenca anche qui la *Venere di Dresda*, il *Concerto campestre* del Louvre, il *Noli me tangere* alla National Gallery, l'*Adultera* di Glasgow, la *Madonna con bambino tra i Santi Rocco e Antonio* del Prado, il *Cristo e il manigoldo* della Scuola di San Rocco, la *Zingarella* di Vienna e il *Concerto Pitti*⁴⁰²; le opere si caratterizzano per il «gusto del rapporto tra figura e paesaggio», l'«impasto grasso della materia», il «movimento drammatico delle figure», vi si può ravvisare «una ferma coesione stilistica, sia nei caratteri formali, sia nell'habitus delle figure, nella tipologia, nelle forme della composizione»⁴⁰³. Stila poi un elenco di opere da ricondursi agli anni tra gli affreschi del Fondaco dei Tedeschi e quelli padovani:

Al quadro dell'attività del Vecellio negli anni che vanno dagli affreschi del Fondaco a quelli di Padova appartengono inoltre opere quali la Circoncisione della Collezione Jarves nell'Università

³⁹⁴ Ibid.

³⁹⁵ Ibid.

³⁹⁶ *Ivi*, colonna 16.

³⁹⁷ Cfr. p. 77-82, supra.

³⁹⁸ A. MORASSI, «Tiziano» ... cit., colonna 16.

³⁹⁹ Ibid.

⁴⁰⁰ *Ivi*, colonna 17.

⁴⁰¹ Ibid.

⁴⁰² *Ivi*, colonne 17-18.

⁴⁰³ Ibid.

di Yale (New Haven); la Venere con Amore della Wallace Collection di Londra, purtroppo mal conservata; la pala con i Cinque Santi nella Chiesa della Salute a Venezia (probabilmente dipinta, secondo il Fogolari, come ex voto dopo la peste del 1510); il Raffaele e Tobiolo delle Gallerie dell'Accademia di Venezia; la Madonna col Bambino e S. Giovannino già a Richmond, Collezione Cook; l'Angioletto nella Galleria Doria Pamphili di Roma. Poco più tardi è il S. Giorgione della Collezione Cini di Venezia⁴⁰⁴.

L'importanza del successivo ciclo di affreschi, raffiguranti i miracoli di Sant'Antonio per l'omonima Scuola di Padova, risiede per il goriziano nella nuova concezione del colore, dai morbidi accenti e dalla tonalità intensa, impiegato *a macchia* per «una completa fusione delle singole parti, una maggiore profondità atmosferica e una più viva sensazione spaziale»⁴⁰⁵; si afferma inoltre qui il nuovo ideale di bellezza umana, destinato a restare normativo per i secoli a venire, quale l'artista riproduce – tra le altre – nella *Lucrezia* e nella *Violante* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, nella *Vanità* di Monaco, nella *Flora* degli Uffizi, nella *Venere Anadiomene* di Edimburgo e nella *Salomé* della Galleria Doria Pamphili di Roma⁴⁰⁶. Il genio tizianesco andava affermandosi, infatti, nella ritrattistica: oltre al *Cavaliere di Malta* agli Uffizi e al presunto *Ritratto di Raffaello* già nella Collezione Saville, Morassi cita il *Giovane dal cappello piumato* della Collezione Petworth, il *Giovane dal berretto rosso* della Collezione Frick e il *Ritratto d'un giovane* della Collezione Halifax, suggerendo anche qui⁴⁰⁷ l'identificazione del personaggio assorto, in questi ultimi tre ritratti, con Giorgione⁴⁰⁸.

Come aveva fatto per l'*Enciclopedia Cattolica*⁴⁰⁹, lo studioso ricostruisce il contesto in cui l'impetuoso artista avrebbe ottenuto le agevolazioni richieste in cambio della *Battaglia* per la Sala del Maggior Consiglio⁴¹⁰, per arrivare alla prestigiosa commissione per l'*Assunta* nel 1516:

Librata nella vivida aurea luce dei cieli, la possente figura della Vergine, adorante la visione del Padre Eterno, è circondata da una gloria d'angeli, mentre gli Apostoli, sorpresi dall'evento miracoloso, esprimono drammaticamente il loro stato d'animo con ampi gesti di meraviglia. Dai personaggi divini e umani si sprigiona una tal carica vitale, che cielo e terra ci appaiono come livellati da uno stesso ritmo⁴¹¹.

⁴⁰⁴ Ibid.

⁴⁰⁵ *Ivi*, colonna 19.

⁴⁰⁶ Ibid.

⁴⁰⁷ Cfr. p. 84, supra.

⁴⁰⁸ A. MORASSI, «Tiziano» ... cit., colonna 19.

⁴⁰⁹ Cfr. pp. 65-67, supra.

⁴¹⁰ A. MORASSI, «Tiziano» ... cit., colonna 20.

⁴¹¹ Ibid.

Nelle opere del periodo ferrarese di Tiziano, la *Festa di Venere* e il *Baccanale* del Prado e il *Bacco e Arianna* della National Gallery, Morassi legge una «postuma suggestione di Giovanni Bellini»⁴¹², che per il duca aveva dipinto, prima di morire, il *Festino degli Dei* di Washington; tale stile sarebbe stato ripreso dal Vecellio in altri dipinti dal carattere intimo, da studiolo.

Segue l'*Annunciazione* per il Duomo di Treviso, che il goriziano data al 1519-1522: il motivo della figura col capo leggermente scorciato, rotato sul busto, è fatto risalire agli affreschi del Fondaco, e messo in relazione all'*Amor Sacro e Amor Profano* (1515), cui accosta cronologicamente la *Sacra Conversazione* Balbi (1512-1514), limitandosi a riferirla «venuta ad aggiungersi una quindicina d'anni fa (Morassi) al cospicuo novero delle opere giovanili più significative del maestro»⁴¹³.

Trattando gli eventi del terzo decennio del Cinquecento, Morassi vi include la *Pala Pesaro*, il *Polittico Averoldi* e i rapporti con la corte estense e con i Gonzaga di Mantova. Non solo: in quegli anni, il pittore strinse amicizia con Pietro Aretino e il Sansovino, fuggiti a Venezia dal sacco di Roma, ed ebbe modo di subire la suggestione delle opere di Michelangelo e Giulio Romano. La galleria di ritratti eseguiti in quel decennio, qui elencati, è caratterizzata da «un senso di dignità, un'aura così severa che li accomuna in una più alta sfera ideale»⁴¹⁴. Le commissioni del decennio successivo, alla cui «moda» avevano certamente contribuito i ritratti di Carlo V (al Prado), del cardinale Ippolito de' Medici (a Palazzo Pitti) e di Isabella d'Este (al Kunsthistorisches di Vienna), ne fecero un artista sempre più quotato, e non mancano nel periodo composizioni sacre e profane, quali la *Deposizione* del Louvre, che supera lo schema compositivo raffaellesco «per la potenza del colore e per la sua toccante profondità umana»⁴¹⁵e, forse, il *Paesaggio con gregge e pastori* di Hampton Court, «non da tutti accolto, ma che sembra certamente autografo»⁴¹⁶.

Al 1531 risale la tela più vasta fino ad allora realizzata dal Cadorino, la *Presentazione di Maria al tempio* (alle Gallerie dell'Accademia), in cui «Personaggi ritratti con fedele e acuta psicologia dal vero e mescolati a figure create dalla fantasia, si assiepano in folti gruppi»⁴¹⁷ stanti all'interno di una fastosa scenografia, rotta dal profilo delle Marmarole in lontananza. L'anno successivo, presero avvio i rapporti con il ducato di Urbino, per cui vide la luce anche la *Venere* conservata agli Uffizi. Un'altra *Venere* si presta qui ad un bilancio della carriera del Vecellio fino a quel momento:

⁴¹² *Ivi*, colonna 21.

⁴¹³ *Ivi*, colonne 21-22.

⁴¹⁴ *Ivi*, colonna 23.

⁴¹⁵ *Ivi*, colonna 24.

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ *Ivi*, colonna 25.

Variamente datato è un altro celebre capolavoro tizianesco, la *Venere del Pardo*, che in realtà raffigura Antiope sorpresa da Giove sotto le spoglie di un satiro. È innegabile che la composizione si richiami in parte ai *Baccanali* dipinti per il duca di Ferrara; ma la resa pittorica è assai più elaborata e libera. La vasta tela è come un riassunto del cammino percorso da T.: dai momenti giovanili in cui si ispirava ai temi lirici di Giorgione, a quelli magici della riscoperta del paesaggio quale elemento equilibratore tra la figura umana e la natura. Le datazioni proposte per il dipinto s'incentrano generalmente sulla seconda metà del quarto decennio; ma è probabile che il quadro sia stato rimaneggiato in epoca più tarda (verso il 1560), per la larghezza del suo dettato pittorico⁴¹⁸.

Il quarto decennio del secolo vide a Venezia l'infiltrazione di correnti manieristiche, veicolate dagli esuli romani che avevano trovato riparo nella Serenissima.

T. stesso non seppe sottrarsi del tutto a questi richiami "formali", ma l'alto livello e l'originalità ch'egli ebbe il dono di imprimere a tutte le sue creazioni fecero sì che quello di T. fu un "manierismo" tutto particolare, che non intaccò lo spirito della sua opera, costituendo, più che un'adesione ideologica, un atteggiamento momentaneo del gusto⁴¹⁹.

Morassi ripercorre una fitta galleria di ritratti dall'intensa caratterizzazione psicologica. Giunti al 1545, si presenta l'occasione per trattare il ritratto di *Papa Paolo III Farnese con i nipoti* al Museo di Capodimonte, uno degli esempi più alti di «profana conversazione»⁴²⁰ e anticipo dello stile più maturo del pittore, e la *Danae*, sempre a Capodimonte, «una delle sue più equilibrate e felici interpretazioni mitologiche»⁴²¹.

Tale quantità di opere eseguite in sì breve tempo (e mentre ad altre ancora il pittore attendeva) dimostra l'estrema rapidità di T. nell'afferrare in sintesi i caratteri dei suoi personaggi, laddove è pur da tener presente che egli abbozzava sul vero le figure nella loro essenzialità fisionomica, terminandole poi con più agio (come si può dedurre dalle testimonianze del tempo)⁴²².

Nell'adeguare la ricchezza di contenuti al contesto dell'*Enciclopedia*, il goriziano segue un criterio cronologico per ricostruire l'operato dell'artista e contestualizzarne la biografia, facendo seguire ad ogni sezione un elenco più o meno fitto di opere da ricondurvi e scegliendone alcune, tra quelle di cui si era occupato nelle precedenti pubblicazioni, a cui dedicare maggior spazio descrittivo in virtù del loro essere esemplari di una qualche fase del Cadorino. Spesso, ricorrono osservazioni circa lo stato di conservazione delle opere prese in considerazione; altre volte, lo studioso esprime alcune

⁴¹⁸ *Ivi*, colonna 26.

⁴¹⁹ *Ivi*, colonna 27.

⁴²⁰ *Ivi*, colonna 29.

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² *Ivi*, colonna 31.

considerazioni in merito alla paternità delle opere trattate dalla critica: vedasi quanto affermato per il presunto ritratto del principe ereditario di Spagna, Filippo, conservato all'Art Museum di Cincinnati, «È da ritenersi dubbio anche che il quadro di Cincinnati possa identificarsi con l'esemplare eseguito da T. a Milano, in quanto il volto del principe rivela già un'età più avanzata»⁴²³.

Vi è spazio anche per la bottega di Tiziano: sotto la sua guida, poteva rimettere agli assistenti le commissioni meno prestigiose, e dedicarsi a capolavori sempre più intensi, ispirati, sensuali, come la *Venere con organista* del Prado⁴²⁴. Gli anni Cinquanta del Cinquecento sono caratterizzati dai rapporti con la corte imperiale, ma il Vecellio riesce a mantenere vivi anche quelli con la Serenissima: in opere quali il *San Gerolamo in meditazione* (alla Pinacoteca di Brera) per la chiesa di Santa Maria Nuova, si coglie la «nuova risoluzione, quasi drammatica, dei concetti pittorici attraverso nuovi timbri cromatici, nuovi accordi tecnicamente ottenuti con sfregature e macchie, ora rugginose e brunastre, ora come irradianti luci di brage»⁴²⁵.

Morassi si rifà ai biografi del Cadorino per contestualizzarne la fase più tarda. L'assoluta modernità che caratterizza gli intenti dell'ultimo Tiziano fu talvolta (mal) interpretata come lacunosa, per gli acciacchi dell'età; l'autore la spiega invece servendosi dell'*Annunciazione* di San Salvatore, a Venezia:

[...] è citata dal Vasari, che vi riscontrava la mancanza di «quella perfezione che hanno le altre sue pitture»: giudizio che dimostra che il Vasari era incapace di comprendere a fondo le sublimi espressioni dell'arte estrema di T. Una luce intensa, che par costituita da uno scintillio dorato in continua vibrazione, irrorra come pioggia incandescente la scena, trasumanando l'episodio sacro. L'angelo impetuoso, con le sfolgoranti ali spiegate, sorprende e quasi impaurisce la Vergine assorta nella preghiera, mentre una gloria d'angeli precipita dall'alto fra i bagliori accecanti delle nuvole. È uno dei capolavori della maturità di T.⁴²⁶

Oltre all'*Amor Sacro e Amor Profano*, la Galleria Borghese conserva anche la *Venere che benda Amore* di cui Morassi si serve per valutare le conquiste di Tiziano basilari per la pittura a venire: torna a splendere quel senso di classicità che il Cadorino aveva esaltato in passato, qui condotto luminosamente «con quei principi “a macchia” che appena gli impressionisti riusciranno a captare di nuovo»⁴²⁷.

⁴²³ Ibid.

⁴²⁴ *Ivi*, colonna 32.

⁴²⁵ *Ivi*, colonna 34.

⁴²⁶ *Ivi*, colonna 37.

⁴²⁷ Ibid.

Alcune peculiarità dello scritto di Morassi sono il vago riferimento alla critica “tradizionale”, il ricorso alla storiografia artistica, specialmente Vasari⁴²⁸, Dolce⁴²⁹ e Boschini⁴³⁰, per notizie biografiche circa Tiziano e per suggerire l’identificazione di alcune opere sulla base della descrizione fornita dagli autori, un’attenzione speciale rivolta all’impiego del colore da parte del Cadorino e la segnalazione di eventuali repliche; caratteristiche che si ritrovano anche nel frammento di seguito riportato, riferito all’*Allegoria della Spagna che soccorre la Religione*, oggi al Prado:

Si suole individuare nella «giovane ignuda che s’inchina a Minerva, con un'altra figura accanto, ed un mare, dove nel lontano è Nettuno in mezzo sopra un carro» (che T. lasciò incompiuto sin dal 1534, per la morte di Alfonso I di Ferrara) il dipinto firmato, oggi al Prado, rappresentante la Spagna che soccorre la Religione. Il Vasari vide la tela nel 1566 ancora abbozzata, descrivendocela come sopra, ed è probabile che il pittore vi rimettesse mano, dopo la vittoria di Lepanto nel 1571, adattandola al nuovo tema e inviandola a Filippo II nel 1575. Il dipinto è tra i più significativi dell'ultimo periodo di T.: una preziosa sinfonia di colori accesi dentro e come velati alla superficie, dal grigio delle nuvole al rosato della veste della Spagna, dai toni argentati intinti di rosa del cielo ai riflessi perlacei del mare, che vibrano di una nota più fonda nel manto che ricopre la splendida nudità della Religione. Nella Galleria Doria Pamphili a Roma si conserva una replica, di poco variata, del dipinto, certo di mano di qualche copista più tardo. Una versione dello stesso tema, inviata a Massimiliano II nel 1568, è perduta⁴³¹.

L’ultimo capitolo della vita di Tiziano è dominato da quello che lo studioso chiama un «espressionismo intensissimo, ma tutto interiore»⁴³², come quello che domina il *Tarquinio e Lucrezia* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, espresso da un cromatismo capace di trascendere lo spazio, la natura, l’umano. Con *Il pastore e la ninfa*, conservato dallo stesso museo, l’artista afferra «l’essenza stessa della vita [...] in un linguaggio definitivo e trascendentale che vuol suggerire in poche indimenticabili parole il significato dell’esistenza»⁴³³. Per quanto concerne la ritrattistica, ormai rada, esemplare è l’*Autoritratto* del Prado: in un viso scavato dal tempo, lo sguardo «pare vada al di là di ogni cosa visibile. È un volto illuminato di dentro, di una sapienza senza limiti; e la mano del maestro, chiuso nell’ampio abito nero, stringe ancora fra le dita il pennello»⁴³⁴.

⁴²⁸ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze 1568.

⁴²⁹ L. DOLCE, *Dialogo della pittura*, Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia 1557.

⁴³⁰ M. BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, Baba, Venezia 1660; ID., *Le ricche miniere della pittura veneziana*, Editore Francesco Nicolini, Venezia 1674.

⁴³¹ *Ivi*, colonna 37.

⁴³² *Ivi*, colonna 39.

⁴³³ *Ivi*, colonna 40.

⁴³⁴ *Ibid.*

Alle conclusioni sono affidate alcune considerazioni attorno all'attività grafica di Tiziano, un problema «non del tutto chiarito ed affrontato dalla critica con soluzioni spesso differenti»⁴³⁵. Il disegno degli inizi rivela l'adesione del giovane ai principi "atmosferici" giorgioneschi, ai quali nella prima maturità avrebbe sostituito un tratto più marcato. Lo stesso "espressionismo" delle ultime opere si riscontra nei grafismi più tardi «dove i contorni stessi delle figure si perdono entro il flusso d'un nuovo ritmo che supera la materia»⁴³⁶, vicini all'ultimo Michelangelo. Morassi concede ampio spazio anche alla bottega e ai collaboratori di Tiziano, celebrando quella scuola che «superò i limiti della sua terra e del suo tempo, per agire sugli spiriti di levatura universale»⁴³⁷; la produzione del Cadorino fu imponente e in costante progresso, frutto di quel genio «in un incessante tormento di perfezione sino alla morte»⁴³⁸. Premettendo l'arbitrarietà di qualsiasi spartizione dell'operato di un Maestro di tal calibro (come aveva già osservato nell'*Enciclopedia Cattolica*⁴³⁹), l'autore individua un primo periodo caratterizzato dal perfezionamento di concetti giorgioneschi, un vivido colorismo desunto dall'osservazione diretta della natura e l'istituzione di un nuovo canone di bellezza, reso mediante un impasto ancora liquido; un secondo periodo, fino al 1545, in cui la figura umana è resa nella sua essenzialità, attraverso un colore più denso e vibrante, steso con un procedimento tecnico che il goriziano associa al *non-finito* michelangiolesco; un'ultima fase, la più trascendente, connotata da un linguaggio nuovo, votato ad un'esistenza eterna, e destinato ad essere compreso solo a distanza di secoli⁴⁴⁰.

Il contributo morassiano risulta quale sintesi di decenni di esperienza: didattica, conservativa, di autore di studi e ricerche attorno alla figura di Tiziano. Per la prima volta (l'altro lemma, quello per l'*Enciclopedia Cattolica* curata dieci anni prima, non rappresentava lo spazio ideale) si presentava l'occasione di rileggere l'intera carriera del pittore: certo, il carattere della pubblicazione presentava alcuni vincoli alla narrazione, che talvolta risulta particolarmente densa nei dati, estrapolati da una ricca bibliografia. A breve, però, la monografia⁴⁴¹ curata per l'editore Amilcare Pizzi avrebbe reso possibile tornare a raccontare la magia del colore del Cadorino.

⁴³⁵ Ibid.

⁴³⁶ *Ivi*, colonna 41.

⁴³⁷ *Ivi*, colonna 42.

⁴³⁸ Ibid.

⁴³⁹ Cfr. pp. 65-67, supra.

⁴⁴⁰ *Ivi*, colonna 43.

⁴⁴¹ Cfr. Cap. 4.

Capitolo 4 – Antonio Morassi, Amilcare Pizzi e il volume su Tiziano del 1964

UNA LUNGA ATTESA

Vorrei accostarmi a Tiziano con l'animo freddo e la mutria altera di certi giovani "critici" per i quali nulla è più degno di rispetto di ciò che fu creato nel passato; vorrei farlo, per sentirmi transsubstantialmente obiettivo per un giudizio spassionato e sereno; vorrei farlo per rompere il cerchio magico dell'incantesimo in cui il Cadorino mi stringe, da sempre. Ma non posso. Quando mi trovo dinnanzi a lui: "ah, sei qui ancora!" io grido. E cado in ginocchio⁴⁴².

Con queste parole, annotate dalla sua casa presso la sponda bresciana del Lago di Garda, precisamente a Gardone Riviera, il 27 aprile 1964, Antonio Morassi affidava alla carta quella dichiarazione d'amore per l'artista che, fin dai suoi primi passi nell'ambiente accademico, lo aveva stregato senza mai abbandonarlo, il Vecellio.

L'appunto in questione, di natura personale, è un inedito conservato tra le bozze del volume su Tiziano del 1964. I rapporti con l'editore Amilcare Pizzi intercorrevano da tempo: per la Collezione Silvana, dedicata alla figlia prematuramente scomparsa di questi e poi trasformata nel 1948 in Silvana Editoriale, Morassi aveva pubblicato *Tiepolo. La villa Valmarana*⁴⁴³, l'opera discussa nel capitolo precedente⁴⁴⁴, vale a dire *Tiziano: gli affreschi della Scuola del Santo a Padova*⁴⁴⁵ e *Il tesoro dei Medici: oreficeria, argenteria, pietre dure*⁴⁴⁶. Un primo accenno alla redazione di una monografia sul Cadorino da parte di Pizzi si riscontra già in una lettera del 26 febbraio 1946⁴⁴⁷, nella quale l'editore si dice intenzionato a pubblicare «almeno due volumi»⁴⁴⁸ e fornendo altresì indicazioni sulla quantità di testo in riferimento ad un Tiepolo, verosimilmente quello pubblicato dallo stesso Morassi l'anno precedente⁴⁴⁹, nonché richiedendo l'indicazione delle tavole mancanti, «possibilmente che siano a Firenze, Venezia o Milano per poterle fotografare presto»⁴⁵⁰. Notizie d'archivio ci dicono tuttavia che prima di quel "presto" trascorsero una decina d'anni: il riferimento successivo ad un Tiziano si trova infatti in un'altra lettera di Pizzi del 18 aprile 1957⁴⁵¹ con la quale si rendono a Morassi 12 immagini del Cadorino che dovevano essere rifotografate. Nel frattempo, questi aveva sottoposto al pubblico

⁴⁴² AFAM, Unità 208, Sottounità 3.

⁴⁴³ A. MORASSI, *Tiepolo. La villa Valmarana*, Silvana Editoriale, Milano 1945.

⁴⁴⁴ Cfr. Cap. 3, pp. 56-65.

⁴⁴⁵ A. MORASSI, *Tiziano, gli affreschi della Scuola del Santo a Padova*, Silvana Editoriale, Milano 1956.

⁴⁴⁶ A. MORASSI, *Il tesoro dei Medici: oreficeria, argenteria e pietre dure*, Silvana Editoriale, Milano 1963.

⁴⁴⁷ AFAM, Unità 208, Sottounità 1, lettera di Amilcare Pizzi del 26 febbraio 1946.

⁴⁴⁸ Ibid.

⁴⁴⁹ A. MORASSI, *Tiepolo. La Villa Valmarana ... cit.*

⁴⁵⁰ AFAM, Unità 208, Sottounità 1, lettera di Amilcare Pizzi del 26 febbraio 1946.

⁴⁵¹ AFAM, Unità 208, Sottounità 1, lettera di Amilcare Pizzi del 18 aprile 1957.

la *Sacra Conversazione* della Galleria Balbi di Genova⁴⁵²; nel 1957, al tempo dei successivi riferimenti al Tiziano da parte di Pizzi, erano passati pochi mesi dalla pubblicazione della sopraindicata monografia sugli affreschi padovani del Vecellio⁴⁵³, preceduti, nel 1953, dalla curatela della voce “Tiziano Vecellio” per l’*Enciclopedia Cattolica*⁴⁵⁴; inoltre, come ricordato, negli stessi anni lo studioso si era recato più volte negli Stati Uniti per tenervi alcune *lectures* proprio sull’artista e i suoi rapporti col maestro, Giorgione⁴⁵⁵.

La medesima sottounità nell’Archivio Morassi, la 208, contiene un documento prezioso; al suo interno, infatti, si conserva un manoscritto per la Collezione Silvana, con tanto di frontespizio abbozzato, intitolato *Tiziano. Opere scelte*, con 50 riproduzioni di cui 40 circa a colori⁴⁵⁶. Questo primo tentativo di ricostruire il «mito del colore»⁴⁵⁷ fu poi evidentemente accantonato; Morassi dev’essere tornato su quelle carte in un momento successivo, annotando con incertezza «1951? 57?»⁴⁵⁸ a matita blu. Interessante sarebbe stato il criterio di scelta delle tavole: non «un rigoroso ordine cronologico, o tematico, o stilistico»⁴⁵⁹, ma un raggruppamento per *giovinezza e vecchiaia*, temi tra cui si inseriscono *Ritratti* e *Veneri* e che preannuncia nei rispettivi documenti più rappresentativi, vale a dire gli affreschi della Scuola del Santo a Padova e l’*Educazione d’Amore* della Galleria Borghese.

Morassi accoglie quanto suggerito da Giuseppe Fiocco⁴⁶⁰ circa l’avviamento alla pittura di Tiziano sulle orme del fratello maggiore, Francesco: la carta in questione presenta tracce di svariati ripensamenti, tracciati ora a penna, ora a matita colorata. Su un invito all’inaugurazione della Mostra del Magnasco⁴⁶¹, quasi a rincorrere le proprie idee con il primo pezzo di carta capitatogli tra le mani, annota una lista di opere del Cadorino con relativa collocazione; sul retro dello stesso ricopia invece l’iscrizione latina del frontespizio dell’*Opera Selectiora*, la raccolta di incisioni di Valentin Lefebvre da Tiziano e Veronese edita a Venezia da Jacobus van Campen nel 1682.

⁴⁵² A. MORASSI, *Il Tiziano di Casa Balbi*, in «Emporium», n. 617, volume CIII, maggio 1946.

⁴⁵³ A. MORASSI, *Tiziano, gli affreschi della Scuola del Santo a Padova*, Silvana Editoriale, Milano 1956.

⁴⁵⁴ A. MORASSI, «Tiziano Vecellio», voce in *Enciclopedia Cattolica: Ente per l’Enciclopedia Cattolica e per il libro Cattolico-Città del Vaticano*, vol. XII: TES-ZY e indici, G. C. Sansoni, Firenze 1953, colonne 170-176.

⁴⁵⁵ Cfr. Cap. 3, pp. 67-74.

⁴⁵⁶ AFAM, Unità 208, Sottounità 1, “Tiziano. Opere scelte”.

⁴⁵⁷ Ibid.

⁴⁵⁸ Ibid.

⁴⁵⁹ Ibid.

⁴⁶⁰ Cfr. G. FIOCCO, *Francesco Vecellio con una nota su Cesare Vecellio*, in «Lettere ed Arti», 1946, genn., pp. 26 e segg.; ID., *I pittori Vecellio*, dispense del corso universitario, Padova 1951; ID., *Introduzione*, in *Mostra dei Vecellio: catalogo illustrato. Belluno, Auditorium, agosto-settembre 1951* (a cura di F. VALCANOVER), Tipografia Sommariva, Belluno 1951, pp. 5-13.

⁴⁶¹ Di questa mostra, Morassi curò il catalogo: *Mostra del Magnasco: Genova, Palazzo Bianco, 18 giugno-15 ottobre 1949*, Istituto italiano d’arti grafiche, Bergamo 1949. Non ci è dato sapere se le note siano state prese lo stesso anno, o se davvero maneggiando le carte d’ufficio si sia trovato a scrivere sull’invito per pura circostanza.

Segue, su un'altra carta, una prima stesura intorno ai «Pensieri pittorici della giovinezza di Tiziano», che tra una correzione e l'altra risulta all'incirca come segue:

È un falso luogo comune che si legge ancora in qualche “storia dell’arte”, che la pittura di paesaggio nacque, nell’Occidente, col Poussin e Claudio Lorena, laddove nella pittura cinese il paesaggio come fine a sé stesso già era stato trattato in Oriente dai pittori cinesi dell’epoca Tang⁴⁶².

L'apparente divagazione può essere letta come un tentativo da parte di Morassi di impostare la narrazione a partire dal ruolo chiave che ebbero prima Giorgione, e poi il suo precoce allievo, nel riscrivere il ruolo del paesaggio e il suo rapporto con la figura umana nelle arti figurative, ai principi del Cinquecento.

Tra un Fouquet, un Dürer e le incisioni di Bartsch, annota pure il nome del suo maestro, Max Dvořák, senza tuttavia dilungarsi oltre e anzi correggendo più e più volte le poche righe, perfino il titolo; un ultimo cenno di sostanza si ritrova sotto «Il paesaggio nell’opera giovanile di Tiziano»⁴⁶³:

Tutto ciò che riguarda il “nascere” d’un genio è di somma importanza per meglio comprenderlo⁴⁶⁴.

Oltre queste criptiche parole, un elenco manoscritto di 29 opere tra originali tizianeschi e incisioni di Lefebre, preceduto da ulteriori appunti tra cui risalta:

Il Valc [Valcanover, N.d.R.]. crede all’attr. al Vecellio d. I. d. V. [Incoronazione della Vergine, N.d.R.], prop. da L. [Longhi, N.d.R.]; ma questo è un errore . . .

Incoronazione d. Vergine di Brescia, Longhi

v. Valcanover, “A. V.”, 1951, p. 202⁴⁶⁵.

Il 18 febbraio 1964, l’editore scrive al professore:

Caro Prof. Morassi,

facendo seguito alla Sua gentile visita, desidero ringraziarLa per la Sua amichevole premura e come promessoLe, sono lieto di inviarLe in omaggio le tre copie delle nostre pubblicazioni.

Resto ora in attesa in una Sua, spero vivamente.....conferma per il testo di Tiziano!

La ringrazio e Le invio i più cordiali saluti⁴⁶⁶.

⁴⁶² AFAM, Unità 208, Sottounità 1, “Tiziano. Opere scelte”.

⁴⁶³ Ibid.

⁴⁶⁴ Ibid.

⁴⁶⁵ Si rifà a F. VALCANOVER, *Mostra dei Vecellio a Belluno*, in «Arte Veneta», 1951, pp. 201-208. La mostra si tenne dal 15 agosto al 30 settembre 1951 presso l’ex Palazzo Vescovile; circa l’*Incoronazione della Vergine*, a p. 202 segnala «dal Morassi e dal Gombosi ascritta ancora al Moretto, intorno al 1516». Quanto al contributo di Longhi, non vi sono ulteriori dettagli.

⁴⁶⁶ AFAM, Unità 208, Sottounità 1, lettera di Amilcare Pizzi del 18 febbraio 1964.

L'impressione che risulta suggerisce che Pizzi "rincorresse" l'autore, certamente per stima, ma anche per ragioni venali. Lo testimonia un'altra lettera dell'editore, conservata nella stessa sottounità, del 28 agosto 1964:

Caro Prof. Morassi,

mi permetto di scriverLe per sollecitarLe la consegna del testo per il volume "Tiziano", che era stata in un primo tempo fissata per la fine di giugno, poi in seguito portata alla fine di luglio ed ora alla fine di agosto non ho in mano ancora nulla.

Sono piuttosto preoccupato al riguardo, in quanto temo che questo ritardo non mi permetta di mantenere a mia volta gli impegni che ho assunto con il cliente che ha ordinato la pubblicazione. La prego pertanto vivamente, Caro Morassi, di non tradirmi... perché so che il cliente è pronto ad attaccarsi ad eventuali ritardi per ottenere forti riduzioni di prezzo!

Fiducioso in una Sua favorevole risposta, Le invio i più cordiali saluti⁴⁶⁷.

La penna di Morassi, in calce, annota che tre giorni dopo aveva lasciato in portineria i primi due capitoli dattiloscritti, mentre il terzo sarebbe stato inviato da Chiavari, presso Genova⁴⁶⁸.

Nonostante i solleciti di Pizzi, e senza dimenticare che il progetto era accarezzato da anni, le tempistiche effettive di realizzazione per questo volume furono davvero ridotte: i documenti dell'Archivio spaziano dagli appunti manoscritti di marzo alle ultime bozze corrette inviate all'editore nell'ottobre 1964.

IL METODO MORASSI

La prima premessa al metodo morassiano risiede nel rigore, nella costante ricerca della perfezione che applicava ai propri studi.

Come sua consuetudine, una prima stesura del testo avvenne in forma manoscritta; il documento, con vari ripensamenti e correzioni, fu poi affidato ad un trascrittore per farlo dattiloscrivere. Anche questa versione fu sottoposta a revisione, prima di essere inviata all'editore con la viva raccomandazione che le fosse tornata insieme alle bozze per la correzione di queste ultime, come ci informa una lettera scritta da Morassi a Pizzi il 9 settembre 1964 da Gardone, di cui si conserva una copia manoscritta.

Caro Cav. Pizzi,

⁴⁶⁷ AFAM, Unità 208, Sottounità 1, lettera di Amilcare Pizzi del 28 agosto 1964.

⁴⁶⁸ Ibid.

penso che già sarà in Sue mani anche il III Capitolo del mio Tiziano, che ho fatto ricopiare e spedire a Lei dalla mia segretaria.

Al riguardo gradirò un Suo rigo di conferma.

Con l'occasione, desidero raccomandarLe vivamente di tenere con cura il dattiloscritto, poiché i due primi capitoli inviatiLe sono in copia unica e pertanto ne avrò bisogno indispensabile per la correzione delle bozze. Voglio dire, cioè, che insieme alle bozze, quando Lei me le farà avere, avrà la cortesia di mandarmi anche il testo originale.

Dopo il 16 sarò di nuovo a Milano, e mi riservi di telefonarLe per essere al corrente del programma del libro.

Con molti cordiali saluti,

AM [sottolineature originali, N.d.R.]⁴⁶⁹.

L'Archivio Morassi conserva la cartella con il materiale effettivamente reso al mittente dall'editore. Anche le bozze subirono lo stesso trattamento certosino, tanto che l'inconfondibile carattere del goriziano indirizza al correttore una nota dove, con tanto di sottolineatura, così si esprime:

Prego il Sig. Correttore delle bozze di rivedere attentamente tutto.⁴⁷⁰

La seconda premessa riguarda una figura coinvolta nell'intera vicenda editoriale, ma di cui non si fa menzione né all'interno del testo, né nel colophon.

Mercedes Precerutti Garberi (Pavia 1927 – Milano 2007) conobbe Morassi al tempo in cui era studentessa presso l'Università degli Studi di Milano. Laureatasi nel 1951, cominciò a lavorare come sua collaboratrice negli anni Cinquanta; il loro non era solo un rapporto di lavoro, ma di amicizia e stima reciproca: quando Precerutti curò il volume sugli affreschi del Tiepolo, lo dedicò al suo maestro⁴⁷¹, che ne scrisse la presentazione; nel 1976, alla morte di Morassi, fu lei ad affidarne la memoria ad «Arte Veneta»:

La scomparsa di un amico colpisce sempre profondamente, ma quando l'amico ci è stato anche maestro e per tanti anni gli si è vissuto accanto con dimestichezza quasi quotidiana, la scomparsa diventa perdita dolorosa, confine e fine di un capitolo che ha segnato nella nostra vita una parte importante⁴⁷².

Nei documenti conservati in Archivio, Morassi accenna a Precerutti quale sua segretaria. Di fatto, i suoi interventi vanno ben oltre la pratica amministrativa: in tutte le fasi d'elaborazione del *Tiziano*, i suoi appunti compaiono accanto a quelli dell'autore, talvolta per apportare migliorie di carattere

⁴⁶⁹ AFAM, Unità 208, Sottounità 1, lettera del 9 settembre 1964.

⁴⁷⁰ AFAM, Unità 208, Sottounità 4, biglietto del 30 ottobre 1964.

⁴⁷¹ M. PRECERUTTI GARBERI, *Giambattista Tiepolo: gli affreschi*, ERI Edizioni Rai, Milano 1970.

⁴⁷² M. PRECERUTTI GARBERI, *Antonio Morassi*, in «Arte Veneta», XXX, 1976, p. 280.

redazionale, talvolta con suggerimenti. È la sua grafia a stilare elenchi e note alle tavole, il che lascerebbe pensare che proprio qui si dispieghi il suo contributo più notevole. Non solo: come sarà spiegato a breve, le bozze editoriali sono pervenute all'Archivio in doppia copia, con interventi di entrambi. Si è qui dunque ritenuto di rendere noto il ruolo tutt'altro che marginale ricoperto da Precerutti nell'impresa del *Tiziano*, che, pur configurato quale frutto dell'attività intellettuale del maestro, ha verosimilmente beneficiato della revisione meticolosa e della costanza della "segretaria", lungo tutta la sua realizzazione.

CINQUANT'ANNI IN CINQUE MESI: IL MANOSCRITTO, IL DATTILOSCRITTO, LA CARTELLA EDITORIALE

Il manoscritto autografo fu compilato a Gardone Riviera in soli cinque mesi, tra marzo e agosto 1964⁴⁷³.

L'incipit, di due pagine, reca la data del 30 marzo 1964⁴⁷⁴. La penna è evidentemente quella di un uomo ispirato, uno studioso alla ricerca delle parole migliori, tracciate e ritracciate, per narrare quello che reputa uno spirito superiore.

Che Tiziano sia uno dei più grandi pittori che abbia dato l'umanità, nessuno ha mai messo in dubbio. La sua statura si colloca (oggi si può dire: ovviamente) accanto a quella dei pochi spiriti superiori che hanno avuto un'importanza determinante per il divenire dell'arte moderna.

In realtà il paragone con Giotto, Piero della Francesca, Raffaello, Leonardo non si pone, per Tiziano. Egli appartiene ad un mondo ben più nuovo, vivo, tuttavia operante. Onde vien fatto di chiederci, piuttosto, se il Cadorino sia superiore a Rubens, Rembrandt, Velazquez, Goya, Delacroix, Manet. A ben guardare, tutta la pittura europea, dal Cinquecento in poi, senza le lampeggianti conquiste del Vecellio, è semplicemente impensabile⁴⁷⁵.

Vi tornò più volte, tracciandovi un segno rosso, insoddisfatto; tre mesi più tardi, il 29 giugno, terminava le otto pagine, con ulteriori correzioni autografe, che avrebbe consegnato all'editore due giorni più tardi, il primo luglio, insieme al secondo capitolo scritto a matita, di ventuno pagine⁴⁷⁶.

⁴⁷³ I riferimenti temporali in questione si rifanno alle date apposte sulle pagine del manoscritto autografo del *Tiziano* Pizzi: AFAM, Unità 208, Sottounità 3.

⁴⁷⁴ Ibid.

⁴⁷⁵ Ibid.

⁴⁷⁶ Ibid.

Qui, non si riscontrano sostanziali ripensamenti; l'ultimo capitolo, il terzo, conta venticinque pagine ed è datato 30 agosto 1964⁴⁷⁷.

Al testo sono allegati numerosi appunti sparsi, nonché le note alle figure in bianco e nero e alle illustrazioni a colori stilate dalla collaboratrice di Morassi, Mercedes Precerutti Garberi.

Una carta datata 17 maggio 1964 traccia un abbozzo di organizzazione del testo:

Prefazione

Di T. in generale. Sua grandezza, sua importanza. Fonti per la sua conoscenza. Letteratura su di lui. La sua posizione per noi, oggi.

I

La giovinezza sino agli affreschi di Padova all'Assunta, 1518

Sua data di nascita 1488. Sua famiglia. Importanza del Cadore nei suoi paesaggi. Suoi primi maestri.

II

Dal ritorno a Venezia 1518 all'arrivo a Roma 1545

III

Dal soggiorno a Roma 1545 alla sua morte 1576⁴⁷⁸

Morassi deve aver preso momentaneamente in considerazione una suddivisione differente: un appunto a margine annotava «o una divisione diversa? meglio in cinque capitoli»⁴⁷⁹, ma un successivo ripensamento gli fece cancellare con un tratto di penna l'idea.

⁴⁷⁷ Ibid.

⁴⁷⁸ Ibid.

⁴⁷⁹ Ibid.

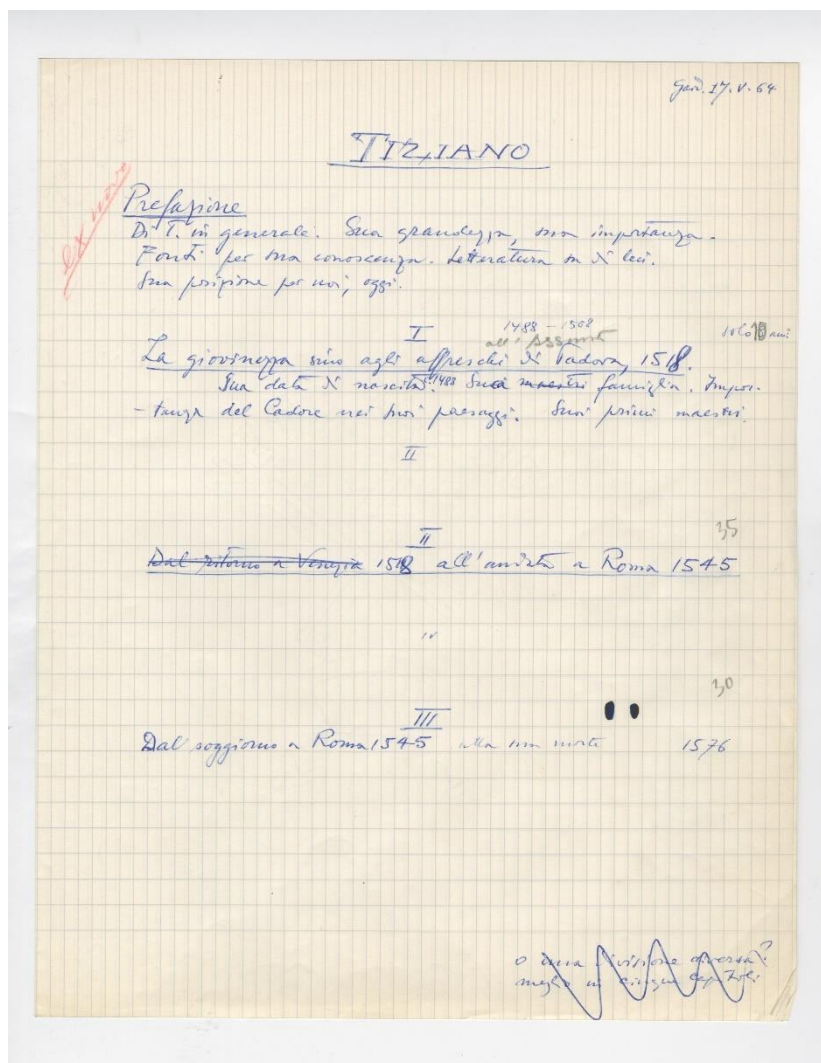


Figura 20. AFAM, Unità 208, Sottounità 3.

Il 18 e 20 luglio 1964, Mercedes Precerutti Garberi fece pervenire alla segreteria di Pizzi il dattiloscritto. Di questo ci informa un appunto a penna di Morassi aggiunto ad un elenco⁴⁸⁰ delle illustrazioni nel testo, dove si specifica anche l'appartenenza delle foto in bianco e nero all'autore, a cui devono essere restituite. L'elenco, di 27 dipinti e 5 disegni, reca alcune correzioni manoscritte di Precerutti. Un altro appunto manoscritto, con la grafia di Morassi, è allegato alla seconda copia del primo capitolo dattiloscritto. La nota, scritta a Gardone il 30 agosto, spiega che il giorno successivo sarebbe stato consegnato all'editore anche il testo del secondo capitolo, con modifiche e aggiunte a mano, del quale esiste quella sola copia, mentre il terzo capitolo sarebbe stato consegnato al Signor Precerutti, marito di Mercedes, per essere ricopiato a macchina⁴⁸¹. Il primo capitolo conta 18 pagine, una seconda copia con numerose correzioni e integrazioni manoscritte autografe. Del secondo capitolo, in questa sottounità risulta una sola pagina; mentre il terzo capitolo consiste in 17 pagine

⁴⁸⁰ AFAM, Unità 208, Sottounità 3 "A. Morassi Tiziano ed. Pizzi", dattiloscritto.

⁴⁸¹ AFAM, Unità 208, Sottounità 3 "A. Morassi Tiziano ed. Pizzi", nota manoscritta del 30 agosto 1964.

prive di annotazioni, forse perché si tratta di una copia. Come nella versione manoscritta, Precerutti sembra occuparsi anche nel dattiloscritto degli elenchi e delle note alle 40 tavole a colori e alle 32 illustrazioni in bianco e nero. Anche qui, in realtà, ritroviamo il metodo “doppia copia”: in una intervista Morassi stesso, nell’altra lascia operare la collaboratrice, con aggiustamenti dove ritiene necessario. L’impressione suggerita è quella di un maestro attento, ma disposto a concedere un certo margine alla propria allieva: gli appunti sono minimi, a volte per escludere qualche opera, a volte per correggerne appena qualche dettaglio.

La cartella editoriale conservata presso l’Archivio contiene una copia dei tre capitoli dattiloscritti con le correzioni a mano già incontrate nelle copie trattenute da Morassi⁴⁸². Evidentemente, Pizzi restituì all’autore il materiale, in tutto o in parte: ecco che qui compare infatti l’unica copia esistente del secondo capitolo, talmente corretto – tra cancellazioni e aggiunte autografe – da essere sostanzialmente riscritto, e accompagnato da una nota manoscritta, datata 30 agosto 1964⁴⁸³, con cui Morassi promette la consegna del terzo capitolo in tempi brevi; parole a cui si attenne, tant’è che risulta ricevuto l’8 settembre⁴⁸⁴.

Il materiale che segue consiste in un elenco manoscritto (22 carte, alcune fronte e retro) di opere tizianesche di cui si occupa Precerutti, suggerendo d’adottare il metodo a sigle di Bernard Berenson; elenchi di tavole e un prospetto cronologico di sette pagine con appunti ancora di Precerutti; una bibliografia di altre sette pagine dove invece intervengono entrambi. L’8 e 9 ottobre 1964, Morassi inviò a Pizzi due pagine di correzioni alle tavole.

Per ragioni non meglio specificate, la medesima cartella contiene la prima bozza editoriale della voce “Tiziano” per l’*Enciclopedia Universale dell’Arte*⁴⁸⁵, curata da Morassi in quello stesso 1964, 38 pagine con correzioni dell’autore e della sua collaboratrice spedite il 25 marzo 1964. Il confronto con un “canovaccio” tanto recente può essere risultato utile per la stesura del manoscritto, tant’è che diversi contenuti vi sono ripresi: l’apprendistato del giovane Tiziano presso gli Zuccato, e poi i Bellini; l’importanza rivestita dalla “zona di frizione” con il maestro ideale, Giorgione; l’ascendente esercitato dal fratello di Tiziano, Francesco; lo strumento di conoscenza delle opere del Vecellio rappresentato dalle incisioni di Lefebvre; gli esordi del Cadorino presso il Fondaco dei Tedeschi e la Scuola del Santo di Padova; le novità pittoriche introdotte, quali il rapporto della figura con il

⁴⁸² AFAM, Unità 208, Sottounità 4 “Testo volume Pizzi”.

⁴⁸³ Ibid.

⁴⁸⁴ Ibid.

⁴⁸⁵ A. MORASSI, «Tiziano», voce in *Enciclopedia Universale dell’Arte*, vol. XIV: tipologia-Zurbarán, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia 1964, colonne 15-45.

paesaggio e l'uso del colore *a macchia*; gli incontri con umanisti e artisti tra gli anni Venti e Trenta del Cinquecento, e via dicendo⁴⁸⁶. Anche le opere citate sono pressoché le stesse, mentre la conclusione pare quasi copiata: insomma, sembra davvero che Morassi abbia sfruttato la voce enciclopedica pubblicata appena qualche mese prima, sicuramente in supporto alle tempistiche imposte dall'editore, forse anche per conservare quell'obiettività su cui talvolta, nell'estro della scrittura, percepiva prendere il sopravvento l'ammirazione, nel trattare il genio che tanto lo affascinava.

Della prima bozza di Pizzi, l'Archivio conserva due copie⁴⁸⁷: sono datate 29 settembre 1964, ma risultano ricevute il 26 ottobre, una da Morassi, l'altra da Precerutti. Come accennato⁴⁸⁸, il carattere e la distribuzione degli interventi a penna lasciano supporre che Morassi e la propria assistente apponessero quelli di rispettiva competenza – l'uno di sostanza, l'altra di carattere redazionale – scambiandosi poi le copie.

Una sorta di introduzione esordiva ponendo il chiarimento della zona di frizione tra l'ultimo periodo di Giorgione e gli esordi di Tiziano tra i raggiungimenti più positivi degli studi storico-artistici degli ultimi anni: grazie al rigoroso esame della critica «più illuminata», alcuni dei più affascinanti capolavori ritenuti capisaldi del maestro erano stati poi ascritti all'allievo esordiente, tra cui la *Venere dormiente* di Dresda e il *Concerto campestre* del Louvre. Precerutti suggerì inizialmente di includervi la *Venere* del Pardo; Morassi ebbe invece un ripensamento, e optò per sbarrare il testo, annullandolo.

Talvolta, l'assistente interviene a ridimensionare gli slanci d'ammirazione dell'autore: ecco che, a pagina 3, accanto ad un

E ciò che ancor più sbalordisce, è il fatto che egli non ebbe tregua a perseguire sempre nuovi ideali, nuove fantasie di bellezza, verità sempre più profonde e rivelatrici: e che negli ultimi anni di sua vita ancora egli diede le pagine forse più commoventi della sua pittura⁴⁸⁹.

la matita di Precerutti annota un «già detto»⁴⁹⁰.

Singolare è, a pagina 8, la correzione attorno al ritratto maschile della National Gallery di Londra, già ritenuto raffigurare l'Ariosto. Il testo ne rilevava lo spirito giorgionesco, aggiungendo tuttavia:

⁴⁸⁶ Cfr. A. MORASSI, *Tiziano*, ERI Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, Edizione fuori commercio per la SIPRA, Milano 1964.

⁴⁸⁷ AFAM, Unità 208, Sottounità 4, bozza editoriale del "Tiziano Pizzi".

⁴⁸⁸ Cfr. p. 104, supra.

⁴⁸⁹ AFAM, Unità 208, Sottounità 4, bozza editoriale del "Tiziano Pizzi", p. 3.

⁴⁹⁰ Ibid.

firmata in tutte lettere e col nome dell'autore ripetuto nella sigla, ciò che fa maggiormente pensare che sia proprio l'autoritratto del Vecellio⁴⁹¹.

Morassi si corregge con un «ma è dubbio che possa riferirsi al ritratto del poeta»⁴⁹², Precerutti risulta più incisiva:

non è vero!; dubbia è peraltro l'identificazione col ritratto del poeta o con quello del gentiluomo di Casa Barbarigo⁴⁹³!

rimandando a Girolamo Barbarigo, che il Vasari riferiva essere amico del pittore e nel quale identificava il soggetto dell'opera⁴⁹⁴.

In un secondo frammento di prima bozza di pagine numerate dalla 54 alla 57 (anche queste con correzioni di entrambi) era già stato predisposto il margine per le illustrazioni. Al 26 ottobre risultano datati anche alcuni elenchi. Abbiamo due copie di un elenco con note alle tavole, di 21 pagine, l'uno a cui entrambi apportano correzioni, l'altro su cui lavora solo Morassi; la situazione sembra capovolgersi nel caso delle due copie dell'elenco con note alle illustrazioni in bianco e nero, su 7 pagine, dove infatti compaiono in un esemplare appunti di Precerutti, nell'altro di entrambi. Alla data del 30 ottobre risalgono infine gli ultimi documenti, relativi alla seconda bozza. Ricompaiono le note alle illustrazioni in bianco e nero (5 pagine), il prospetto cronologico (2 pagine) e la bibliografia (altre 2 pagine).

L'EDIZIONE

Il *Tiziano* di Antonio Morassi è la dedica ad uno spirito straordinario.

Amilcare Pizzi aveva prescritto un testo di una certa lunghezza⁴⁹⁵, “rincorrendo” un autore che in pochi mesi⁴⁹⁶ fece confluire in un volume gli studi e le pubblicazioni con cui negli anni aveva nutrito quelle suggestioni che fin da studente ne avevano scolpito l'impressione. L'opera si configura come

⁴⁹¹ *Ivi*, p. 8.

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ *Ibid.*

⁴⁹⁴ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. BETTARINI; commento secolare a cura di P. BAROCCHI, Sansoni S.P.E.S., Firenze 1976, vol. VI, p. 156: «A principio, dunque, che cominciò a seguitare la maniera di Giorgione, non avendo più che diciotto anni, fece il ritratto d'un gentiluomo da Ca' Barbarigo, amico suo, che fu tenuto molto bello, essendo la somiglianza della carnagione propria e naturale, e sì ben distinti i capelli l'uno dall'altro che si contereбbono, come anco si fareбbono i punti d'un giubone di raso inargentato che fece in quell'opera. Insomma, fu tenuto sì ben fatto e con tanta diligenza, che, se Tiziano non vi avesse iscritto in ombra il suo nome, sarebbe stato tenuto opera di Giorgione».

⁴⁹⁵ Cfr. p. 95, supra.

⁴⁹⁶ Cfr. p. 106, supra.

un'antologia forse non esaustiva, ma che ripercorrendo la carriera nel Cadorino individua alcune questioni cruciali per definirne la posizione. La scelta di Morassi di eliminare l'incipit del volume così come concepito nel dattiloscritto, intitolato *GIORGIONE O TIZIANO?*⁴⁹⁷, fu forse dettata dalla prudenza: l'esordio avrebbe comportato una presa di posizione piuttosto chiara su temi che lui stesso, nel corso del primo capitolo, definiva "scottanti", e che costituiscono uno dei nodi della sua trattazione.

Nella monografia, dal linguaggio a tratti estremamente raffinato, s'incontrano alcuni caratteri propri dell'autore, a cominciare dalla figura del maestro, Max Dvořák. Nel citarne il contributo dedicato a Tiziano in *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance Akademische Vorlesungen*⁴⁹⁸, per trattare la «sconcertante modernità»⁴⁹⁹ del *Tarquinio e Lucrezia* di Vienna impiega l'espressione da questi coniata, «blumige Farben»⁵⁰⁰, per indicare la sinfonia di "colori fioriti" che costituirebbe l'"espressionismo" del Vecellio⁵⁰¹. L'eco delle lezioni viennesi di Dvořák si rintraccia nella proposta, a più riprese, del nome di Tiziano accanto a quello di Michelangelo, con cui presenterebbe «sia nella grandezza dei pensieri, sia nell'efficacia determinante della propria opera, più lati in comune»⁵⁰²: l'ultima fase del Cadorino, quella della maturità, esprimerebbe nella forma pittorica il medesimo senso poetico del "non finito", quel «nuovo plasticismo di cultura michelangiotesca»⁵⁰³.

Ma degli anni da studente di Morassi, non v'è traccia solo nel nome e nei concetti veicolati da Dvořák: nel descrivere alcune composizioni, quali l'*Adamo ed Eva* del Prado, adotta una terminologia che richiama la propria educazione musicale (ricordiamo, come accennato⁵⁰⁴, che gli amici lo ricordarono quale ottimo violinista), definendo la composizione «di quasi arcaico sapore, ma condotta con una squisita sensibilità cromatica e con un impasto ricco, tonale, musicalmente ritmato»⁵⁰⁵.

Ad un'esperienza più tarda, quella elaborata negli anni Venti, Trenta e Quaranta nel corso dei suoi incarichi presso le varie Soprintendenze, sono da ricondursi ulteriori interventi nel testo. Alla *Deposizione* conservata al Louvre, fa notare, «due strisce sono state aggiunte posteriormente ai lati superiore ed inferiore, che alterano l'originale economia spaziale del dipinto»⁵⁰⁶; allo stesso modo, lo

⁴⁹⁷ Cfr. p. 105, supra.

⁴⁹⁸ M. DVOŘÁK, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance Akademische Vorlesungen*, vol. II: Das 16. Jahrhundert, R. Piper & Co., Munchen 1928, pp. 79-92 [MORASSI MOR 0511].

⁴⁹⁹ A. MORASSI, *Tiziano ... cit.*, p. 53.

⁵⁰⁰ Ibid.

⁵⁰¹ Ibid. Morassi aveva già impiegato il termine nella voce per l'*Enciclopedia Universale dell'Arte*: cfr. Cap. 3, p. 93.

⁵⁰² A. MORASSI, *Tiziano ... cit.*, p. 5.

⁵⁰³ *Ivi*, p. 24.

⁵⁰⁴ Cfr. Cap. 3, p. 79.

⁵⁰⁵ A. MORASSI, *Tiziano ... cit.*, p. 50.

⁵⁰⁶ *Ivi*, p. 24.

schiaivo turco incatenato nel *Filippo II offre alla Vittoria l'Infante don Fernando*, al Prado, sarebbe un'aggiunta posteriore al 1625 ad opera di Vincente Carducho, che in quell'anno, secondo i documenti, «ricevette una somma per ingrandire e restaurare il quadro, ciò ch'egli fece. Il dipinto non ci appare quindi nel suo stato originario»⁵⁰⁷. L'aspetto pratico di tutela non si limita al riportare fedelmente gli interventi apportati in forma postuma alle opere del Maestro, ma si palesa altresì nel segnalare come recenti esami della struttura del colore avessero permesso di limitare il contributo dell'allievo Palma il Giovane sulla *Pietà* delle Gallerie dell'Accademia⁵⁰⁸, o ancora nel commentare lo stato di conservazione dei dipinti (il *Cristo risorto che appare alla Madre* conservato a Medole «oggi purtroppo in condizioni assai guaste»⁵⁰⁹, una *Natività*, quella Pitti, «riconoscibile anche attraverso il suo stato non buono»⁵¹⁰).

Per Morassi, la grandezza di Tiziano, «il nuovo astro che doveva illuminare di sé tutto il secolo»⁵¹¹, fu subito intuita nella Venezia dei suoi giorni, tanto da produrre quel «gioioso sbalordimento»⁵¹² che avrebbe fatto raccontare a Ludovico Dolce⁵¹³ «che Giorgione si sarebbe chiuso in casa, rattristato e umiliato»⁵¹⁴. Sin dalle prime pagine della monografia, s'intuisce che le ricerche di Morassi vertono verso le due fasi estreme del Cadorino, quella già esplorata degli esordi⁵¹⁵ e l'ultima, dell'anziano e prestigioso pittore che, della propria vecchiaia, pare andasse particolarmente fiero.

Pochi altri artisti ebbero un arco così vasto di creazione, quanto Tiziano. E in pochissimi la differenza tra le prime e le ultime opere è così profonda. [...] Si obietterà che necessariamente, data la sua lunga esistenza terrena, Tiziano dovette mutare e modi e stile e pensieri. Anche tenendo conto di ciò, peraltro, il suo spirito creatore, sempre arroventato, ci appare d'una vastità impressionante⁵¹⁶.

Come fu sempre la regola nelle cose dell'arte, la fama del Vecellio tra i contemporanei era determinata dal suo incarnare «gli ideali ch'erano nelle aspirazioni degli spiriti eletti del tempo»⁵¹⁷; il tardo Tiziano però, forse per la prima volta nella storia della pittura, «diede espressione a pensieri che superavano la capacità ricettiva dei contemporanei»⁵¹⁸, determinando così una frattura tra artista e pubblico. Sintomatico è il giudizio negativo che, nelle *Vite*, Vasari fa pronunciare a Michelangelo

⁵⁰⁷ *Ivi*, p. 53.

⁵⁰⁸ *Ivi*, p. 56.

⁵⁰⁹ *Ivi*, p. 28.

⁵¹⁰ *Ivi*, p. 32.

⁵¹¹ *Ivi*, p. 5.

⁵¹² *Ivi*, p. 6.

⁵¹³ L. DOLCE, *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino*, Editore Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia 1557.

⁵¹⁴ *Ibid.*

⁵¹⁵ Cfr. Cap. 3.

⁵¹⁶ A. MORASSI, *Tiziano ... cit.*, p. 10.

⁵¹⁷ *Ivi*, p. 6.

⁵¹⁸ *Ibid.*

circa il disegno difettoso del Cadorino: per Morassi, tuttavia, «rispondeva piuttosto al pensiero dello storico aretino, forse anche preoccupato di non esaltare troppo il pittore veneziano a scapito della fama del “divino” suo conterraneo»⁵¹⁹.

Genio precoce, ma anche costante e progressivo, Tiziano è sempre teso a rinnovare sé stesso, a dire cose sempre più arcane e profonde. Sino agli anni della sua estrema vecchiaia, sin all'anno di sua morte, che fu nel 1576, v'è un continuo «crescendo» nella sua pittura: non nel senso di un più acceso colorismo, già divampato al massimo nella sua giovinezza, bensì in un allargamento della funzione del colore, divenuto autonomo rispetto alla forma, assumendo esso stesso vita propria, creando esso medesimo forma, indipendentemente dal «disegno», in una assoluta libertà di concetti idealistici⁵²⁰.

Se tra i contemporanei a comprenderne a fondo il significato possono essere annoverati il Greco, suo discepolo, e Tintoretto, più tardi il Maestro illuminò le creazioni di altri due grandi pittori, Velázquez e Rembrandt,

Il primo, per quegli ineffabili giochi di variegature cromatiche e quel colpeggiare morbido del pennello spiumato in passaggi di suprema delicatezza, mediante i quali egli seppe ottenere gli effetti più raffinati che il colore avesse mai raggiunto; il secondo, per quella densità d'impasto e quella spregiudicatezza di tocco, che gli resero possibile, nelle creazioni sue più mature, quel linguaggio, nuovo nella pittura olandese, più aderenti ai suoi fantasmi gravidi di dramma e di solitudine⁵²¹.

Occorrerà attendere la fine dell'Ottocento perché figure quali Delacroix, Manet, Cézanne consentano una rivalutazione dell'ultima fase del Cadorino; per quanto riguarda la critica, Morassi segnala nella monografia di Giovanni Battista Cavalcaselle⁵²² la presenza di brani «che lasciano intendere come egli avesse, se non completamente, almeno in gran parte, afferrato il significato sublime del vecchio Tiziano»⁵²³.

Anche in questo volume, il goriziano tratta la “zona di frizione” tra il Vecellio e il maestro, Giorgione. Le opere degli esordi parvero «miracolo di tale bellezza» tale da rendere difficile crederle non di quest'ultimo, ma del suo allievo, «depauperandolo» così di numerose tele.

Invero, queste riflettevano ancora lo spirito elegiaco del paesaggio e d'incantato mistero, che Giorgione aveva introdotto per primo nella pittura: e la confusione tra le opere del Maestro di

⁵¹⁹ Ibid.

⁵²⁰ Ibid.

⁵²¹ *Ivi*, p. 7.

⁵²² G. B. CAVALCASALLE, J. A. CROWE, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, 2 voll., Successori Le Monnier, Firenze 1877-1878 [Biblioteca di Antonio Morassi, CONS-B RIS A 00222.1, CONS-B RIS A 00222.2].

⁵²³ A. MORASSI, *Tiziano ... cit.*, p. 8.

Castelfranco e quelle dello scolaro, a scapito di quest'ultimo, perdurò quasi sino ai nostri giorni, e ancora, per certuni, perdura⁵²⁴.

Ripercorrendo quanto affermato nelle *lectures* americane del 1954⁵²⁵ circa la confusa paternità dei dipinti di questa fase, Morassi ricorda come il *Cristo col manigoldo* della chiesa di San Rocco a Venezia – opera che ritiene autografa – fosse assegnato dal Vasari a Giorgione nell'edizione delle *Vite* del 1550, a Tiziano in quella del 1568, citando inoltre, tra i più dibattuti da restituirsi all'allievo, il *Cavaliere di Malta* e il *Concerto di Pitti*, il *Concerto campestre* del Louvre, l'*Adultera* di Glasgow, il *Noli me tangere* di Londra, la *Madonna con i Santi Rocco e Antonio* del Prado e la *Venere dormente* di Dresda⁵²⁶.



Figura 21. Tiziano, *Concerto campestre*, 1510 c. Olio su tela, 118 x 138 cm. Parigi, Musée du Louvre.

L'autore afferma che il pittore si possa supporre «con quasi certezza» nato nel 1488-90, a Pieve di Cadore⁵²⁷. Tuttavia, più che alle notizie biografiche, maggior spazio è concesso alla ricostruzione dell'apprendistato del giovane Cadorino: riportando il racconto del Dolce, Morassi lo dice allogato da uno zio, ad appena nove anni, presso la bottega veneziana del mosaicista Sebastiano Zuccato,

⁵²⁴ *Ivi*, p. 9.

⁵²⁵ Cfr. Cap. 3, pp. 67-74.

⁵²⁶ A. MORASSI, *Tiziano ... cit.*, pp. 9-10.

⁵²⁷ *Ivi*, p. 11.

padre di quei Valerio e Francesco che avrebbe ritratto; questo primissimo periodo, continua, «non è privo d'importanza, se vogliamo vedere, alla base della sua cromatica «divisionista», una certa affinità con l'arte musiva»⁵²⁸.

La formazione di Tiziano sarebbe poi proseguita nelle botteghe di Gentile e Giovanni Bellini, per trovare il maestro ideale in Giorgione. Lo studioso si domanda allora quali tracce dei rispettivi riferimenti si ritrovino nelle pitture degli esordi: se dei Bellini «ben poco», parlando di Giorgione «il discorso è molto più complesso e, diciamo pure, più arduo»⁵²⁹. Dei primi accenna agli schemi «arcaicamente belliniani», al «gusto cromatico, una certa aria nell'insieme» (dal fare però «più grandeggiante, libero ed immediato») che può essere letta in alcuni quadri del periodo, quali la *Pala di Anversa* («erroneamente datata da alcuni storici al 1503, mentre deve essere posposta di quasi un decennio»), la *Zingarella* e la *Madonna delle ciliegie* di Vienna, la *Vergine con i Santi Rocco e Antonio del Prado*⁵³⁰. Nel Maestro di Castelfranco, nonostante anche in tempi recenti qualcuno avesse messo in dubbio che proprio da lui potesse aver appreso le cose fondamentali dell'arte, Morassi individua «il punto, invece, per me incontrovertibile, della sua “nascita” artistica»⁵³¹.

Anzitutto va notato che, per dire soltanto delle cose essenziali, è propriamente il «sentimento lirico», l'atmosfera puntuale di Giorgione, che si ritrova agli esordi di Tiziano; e tanto è vero, che le prime sue creazioni furono a lungo considerate, e tuttora da taluni si considerano, opere di Giorgione. E poi si veda il timbro cromatico, così intenso, che in Tiziano discende direttamente dal Maestro di Castelfranco. [...]

A me sembra, invero, che il Cadorino fu proprio una creatura di Giorgione; ma con una forza divinatrice ancora maggiore, ed un fuoco più bruciante. Non per nulla il confine che divide l'ultimo Giorgione dal primo Tiziano è così controverso, così «sfocato»⁵³².

Confrontando i caratteri di alcune opere sicure di Giorgione (la *Madonna di Castelfranco*, la *Tempesta*, i *Tre Filosofi*) con quelle di Tiziano ancora controverse, come la *Venere* di Dresda, i *Concerti* e di Pitti e del Louvre, vi legge uno spirito «giorgionesco, ma meno sognante, assorto, incantato»⁵³³, che, allontanandosi dai dettami della scuola filosofica dello *studio* di Padova, che voleva aristotelicamente l'umano quale parte del cosmo naturale, rende le figure grandeggianti nel paesaggio, appena contenute dai margini del quadro; motivo per cui

⁵²⁸ Ibid.

⁵²⁹ Ibid.

⁵³⁰ Ibid.

⁵³¹ Ibid.

⁵³² *Ivi*, pp. 11-12.

⁵³³ *Ivi*, p. 12.

parecchie sue pitture, come il «Concerto campestre» o la «Deposizione» del Louvre ed altre, furono ingrandite per dar loro un supposto maggior «respiro», quando invece Tiziano stesso proprio così grandeggianti dello spazio le voleva e, quindi, nella loro umana presenza, piene di vitalità dapprima contenuta, poi prorompente⁵³⁴.

L'interesse per il paesaggio, d'altra parte, era andato accentuandosi proprio nel primo decennio del Cinquecento; la fantasticheria misteriosa di quelli del Dürer, a Venezia nel 1506, pare poi aver esercitato un ascendente sul giovane Tiziano, che «portava nei suoi ricordi giovanili del Cadore un senso innato per la bellezza della natura»⁵³⁵. Basandosi sull'*Opera Selectiora*, la raccolta di incisioni di Valentin Lefebvre del 1682, Morassi annovera tra le primizie del Cadorino le tavole del Museo di Padova rappresentanti la *Nascita di Adone* e la *Selva di Polidoro*, «opere di saporosa intensità coloristica e di grande forza espressiva»⁵³⁶; l'*Endimione dormite* della Barnes Foundation, «pur esso intriso di un senso paesistico squisitamente lirico»⁵³⁷; l'*Orfeo ed Euridice* della Galleria Carrara di Bergamo, con le precedenti «impensabili senza i precedenti giorgioneschi: intese peraltro, sia pure nella loro atmosfera poetica, con maggior senso drammatico e realizzate con un impasto cromatico più forte»⁵³⁸. Nell'affiancare il maestro presso il Fondaco dei Tedeschi, il Vecellio abbandonerà i temi paesaggistici per rivolgere il focus alla figura umana nella sua «nuova possente presenza, tutta vitalità ed energia»⁵³⁹, così come andrà a movimentare il nuovo mondo pittorico degli affreschi nella Scuola del Santo a Padova. L'importa rivestita nella storia dell'arte veneta dalle tre scene illustranti il miracolo di Sant'Antonio è «paragonabile, nella storia dell'arte fiorentina ed a distanza di quasi un secolo, a quello dipinto da Masaccio nella cappella Brancacci»⁵⁴⁰: Morassi, ricordandone la rapidità d'esecuzione, sottolinea «oltre al ritmo nuovo della composizione “libera”, la caratterizzazione dei singoli personaggi, il loro nobile “habitus” e le espressioni toccanti dei loro sentimenti, realizzate negli atteggiamenti e nei volti»⁵⁴¹.

A tale caratterizzazione delle figure in rapporto al paesaggio possono essere ricondotte altre opere dalla paternità ancora discussa, quale la *Venere* di Dresda,

dall'impostazione grandeggiante della figura nel paesaggio; dal drappeggio del lenzuolo a pieghe profonde, con linee scattanti, diverso da quello morbido di Giorgione; dal cielo con grandi nubi bianche, e in genere il tocco più pastoso e forte: tutto ciò parla in favore del Vecellio. Si obietterà

⁵³⁴ Ibid.

⁵³⁵ *Ivi*, p. 14.

⁵³⁶ Ibid.

⁵³⁷ Ibid.

⁵³⁸ Ibid.

⁵³⁹ Ibid.

⁵⁴⁰ Ibid.

⁵⁴¹ Ibid.

che il volto della Venere è più affilato di quello delle donne tizianesche, più soffuso di sogno: ma ciò si può spiegare appunto con il fatto che si tratta di un'opera ancora assai giovanile del Cadorino, legata al mondo giorgionesco⁵⁴².

Al medesimo clima lirico, riconducibile al maestro, può essere associato il *Concerto campestre* del Louvre, ove la firma del Cadorino è leggibile «nel rapporto tra figure e paesaggi, le prime soverchianti il secondo, nell'impasto più grasso della materia pittorica, nella tipologia dei personaggi, alcuni dei quali appariranno subito dopo negli affreschi padovani»⁵⁴³; ad esso, Morassi connette il *Noli me tangere* della National Gallery di Londra, l'*Adultera* di Glasgow e la *Madonna tra i SS. Rocco e Antonio* del Prado; al giovane Tiziano sono invece da restituire il *Cristo e il manigoldo* di S. Rocco, la *Zingarella* di Vienna e il *Concerto Pitti*⁵⁴⁴. In quest'ultimo «è palese come Tiziano vada afferrando la realtà con una nuova forza di captazione; e come egli sappia cogliere un attimo fuggente, uno sguardo, un gesto nella loro essenza più significativa, conferendo ad essi quel senso del momentaneo ed immanente ad un tempo, che costituisce uno dei paradigmi della sua arte»⁵⁴⁵.

Un ulteriore capitolo tizianesco, a cui la penna morassiana aveva già dato voce⁵⁴⁶, è quello della ritrattistica. Già negli affreschi padovani, le figure sono «ritratti di uomini vivi, senza alcuna concessione al generico, al vago, all'indefinito»⁵⁴⁷: è dunque facile immaginare, per Morassi, che sin dagli esordi il Cadorino si fosse cimentato nel ritratto dal vero, quali considera Sant'Ulfo nella *Sacra conversazione* del Prado, l'*Ariosto*, il *Ritratto di giovane con guanto* di Petworth House «sino a ieri ignorato»⁵⁴⁸ e il *Giovane con berretto rosso* del Museo Frick di New York.

Che questi due ultimi (con altri ancora, tra i quali il suonatore di clavicembalo nel «Concerto» di Pitti) rappresentino lo stesso personaggio, non mi par dubbio; e che possa trattarsi del gran personaggio di Giorgione, quando lo si confronti con l'autoritratto di Braunschweig, ho già prospettato quale ipotesi anni addietro. E' comune a queste opere un approfondito senso d'individuazione psicologica [...]⁵⁴⁹.

Diverso è il ritratto femminile: la *Violante* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, la *Salomè* della Galleria Doria Pamphili, la *Flora degli Uffizi*, ma anche le Madonne ed i soggetti biblici e allegorici, rappresentano figure ideali, «un nuovo tipo della bellezza muliebre, che sarà normativo per tutto il

⁵⁴² *Ivi*, p. 16.

⁵⁴³ *Ibid.*

⁵⁴⁴ *Ivi*, pp. 16-17.

⁵⁴⁵ *Ivi*, p. 17.

⁵⁴⁶ A. MORASSI, *Ritratti del periodo giovanile di Tiziano*, in *Festschrift W. Sas-Zaloziecky Zum 60. Geburtstag*, Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz 1956, pp. 125-131. Cfr. Cap. 3, pp. 82-87..

⁵⁴⁷ A. MORASSI, *Tiziano ... cit.*, p. 18.

⁵⁴⁸ *Ibid.*

⁵⁴⁹ *Ibid.*

Cinquecento ed oltre, non più la giovane donna esile, delicata e un po' sognante, ancora di lontana discendenza gotica, quale era nelle opere di Giorgione; bensì una creatura terrena, florida, carnale»⁵⁵⁰, che accosta alla «donna forzuta» michelangiolesca. Capolavoro esemplare sarebbe l'*Amor Sacro e Profano* della Galleria Borghese, che Morassi data verso il 1515, poco posteriormente agli affreschi di Padova. L'ermetico significato del quadro può essere ricondotto alla contrapposizione di concetti universali che aveva caratterizzato Medioevo e Rinascimento, come il Bene e il Male; lo studioso, tuttavia, vi legge alcune rispondenze con l'opera del frate Francesco Colonna edita da Aldo Manuzio, *Hypnerotomachia Poliphilii*, particolarmente apprezzata dagli artisti dell'élite veneziana quale ricca fonte di temi pittorici: Tiziano potrebbe dunque avervi attinto per rappresentare l'incontro tra l'eroina de romanzo, Polia, con Venere.

Noi siamo presi, immediatamente, dall'incantesimo poetico della Bellezza, sia figura umana, sia natura; dall'aura sospesa d'una rivelazione perfetta in ogni sua parte, che ci riporta ai momenti più alti della creazione artistica⁵⁵¹.

Alla medesima poesia è associata la *Sacra Conversazione* Balbi: in essa, «il senso religioso della “sacra conversazione” risponde alla tradizione di intimità poetica, quasi casalinga, propria della tradizione belliniana»⁵⁵². Su un paesaggio giorgionesco, intravvisibile dietro i due uomini, si erge monumentale la Madonna con il Bambino dalla «serenità astratta», mentre una dolcissima Santa Caterina («ancora palmesca») completa quest'«originale creazione di pittura religiosa, in cui l'elemento umano è intessuto a quello sacro indissolubilmente, in una nuova creazione spirituale del tema»⁵⁵³. L'articolo⁵⁵⁴ con cui aveva fatto riscoprire al mondo questo capolavoro insisteva particolarmente sul colore: qui, è il drappeggio l'elemento verso il quale il goriziano conduce l'attenzione del lettore.

Il drappeggio è ritmato con un senso armonioso, decisamente plastico, ricco di profondità cromatiche. Esso è inteso a modellare i corpi, è vero, ma possiede altresì un suo significato proprio, di esaltazione del tessuto nella sua essenza artistica. Le pieghe ricadono ora gravi ora leggere, come in cascate a flussi vivi, creando cavità ed ingorghi pieni d'ombra, con misteriose vibrazioni cromatiche⁵⁵⁵.

⁵⁵⁰ *Ivi*, p. 20.

⁵⁵¹ *Ibid.*

⁵⁵² *Ivi*, p. 22

⁵⁵³ *Ivi*, p. 20.

⁵⁵⁴ A. MORASSI, *Il Tiziano di Casa Balbi*, in «Emporium», n. 617, volume CIII, maggio 1946, pp. 206-228. Cfr. Cap. 3, pp. 56-65.

⁵⁵⁵ A. MORASSI, *Tiziano ... cit.*, p. 21.

In un'altra *conversazione*, quella ritraente *Papa Paolo III con i nipoti Alessandro ed Ottavio Farnese* conservata presso le Gallerie di Capodimonte di Napoli, le figure sono «in contatto psichico con l'altra, quasi in una “profana conversazione” [...]»⁵⁵⁶. Il linguaggio morassiano è vario, attento e ispirato, ma aggiornato circa le direzioni della critica e di quando in quando testimone dell'esperienza pratica rivestita quale Soprintendente: tant'è che se per il *Martirio di San Lorenzo* nella chiesa dei Gesuiti a Venezia afferma che Tiziano «deve averla meditata a lungo, deve averla sofferta profondamente»⁵⁵⁷, la *Trinità* del Prado può contare su una «composizione ambiziosa, che mira alla grandiosità d'effetto, ispirata a certe movenze michelangiolesche, ma in una interpretazione pittorica del tutto diversa e per vero non molto felice»⁵⁵⁸, mentre il *Battesimo di Cristo* della Galleria Capitolina di Roma sarebbe «opera ingiustamente contestatagli da alcuni critici, ma a nostro avviso indubbiamente autografa. V'è quell'aggiunta del donatore in basso, che le conferisce un'aria arcaica: ma evidentemente ciò fu dovuto al desiderio del committente»⁵⁵⁹.

Quanto affermato, ricostruito circa l'opera di Tiziano, è raccontato con una trasparenza rivelatrice nei confronti della profonda stima verso il Cadorino; eppure, la dedica che Morassi gli rivolge è condotta “secondo protocollo”, come si evince dalla riflessione condotta attorno al successo dell'*Assunta* ai Frari:

Che cosa colpì talmente gli artisti, il pubblico, in questa pittura grandiosa? Si deve rispondere per deduzione, confrontandola alla fase precedente, mettiamo d'un Giambellino, e dei suoi seguaci come il Cima, il Basaiti, il Catena, per dire dei maggiori. E dal confronto con codeste pitture dei predecessori «conformisti», la pala di Tiziano si estolle con uno stacco incredibile. E' una nuova forza che si sprigiona da essa: un colore polposo, lucente, infiammato; un senso plastico che dà corpo tangibile alle figure; una dinamica piena di drammaticità e ardente di vita. Un nuovo modo di dipingere, una vibrazione, uno slancio, un'energia rappresentativa che sino ad allora erano sconosciuti non soltanto alla pittura veneziana, ma a quella europea⁵⁶⁰.

Talvolta, l'occhio critico si sofferma sui retroscena della committenza, come quella che avrebbe permesso a Tiziano d'ammirare l'arte del divino Raffaello:

Pare che il duca di Ferrara si risolvesse di chiedere i «Baccanali» a Tiziano, quando si accorse di quanto fosse difficile avere per i suoi «camerini» qualche opera del «divino» Raffaello, ch'egli tempestava di missive, a tal scopo, tramite l'ambasciatore Costabili. Raffaello, onde tacitare il duca, al quale aveva promesso da tempo il «Trionfo di Bacco», gli inviò nel novembre del 1517

⁵⁵⁶ *Ivi*, p. 40. Cfr. Cap. 3, p. 93.

⁵⁵⁷ A. MORASSI, *Tiziano ... cit.*, p. 47.

⁵⁵⁸ *Ivi*, p. 46.

⁵⁵⁹ *Ivi*, p. 22.

⁵⁶⁰ *Ivi*, p. 23.

il cartone con la «Battaglia d'Ostia» e nel novembre del 1518 il cartone del «San Michele», mentre nel successivo 1519 gli faceva pervenire quello della «Giovanna d'Aragona», ora a Parigi. Cosicché il Vecellio ebbe modo, durante i suoi frequenti soggiorni a Ferrara proprio in quegli anni, di ammirare d'avvicino l'arte dell'Urbinate e subirne il fascino⁵⁶¹.

Altre volte, qualche parola spesa per chi aveva posato per il Vecellio consente di datare l'opera, offrendola al lettore a confronto con ulteriori capolavori, come propone circa la *Bella* della raccolta Pitti:

La stessa ignota modella ha posato per il *Ritratto di giovane donna in pelliccia* del Kunsthistorisches Museum di Vienna e per il *Ritratto di giovane donna con cappello piumato* dell'Ermitage di Leningrado, databili entrambi, per le affinità stilistiche con la «Bella» di Pitti, agli stessi anni di quest'ultima⁵⁶².

Ma naturalmente è Tiziano il soggetto autentico dell'opera. Ai *Baccanali* per il duca di Ferrara, alla *Bella* di Pitti, alla *Venere dormente* di Dresda, Morassi riallaccia anche la *Venere di Urbino*. Ai primi, per la «miracolosa perfezione della sua realtà pittorica»⁵⁶³, sebbene lo stile «più vibrato e morbido, con un impasto più denso»⁵⁶⁴ ne denunci un circa un ventennio di stacco temporale. Alla seconda, per il medesimo volto che fin dai tempi del Vasari l'aveva fatta credere l'amante di Guidobaldo della Rovere. Al dipinto di Dresda, per la sostituzione di quel paesaggio ancora giorgionesco con l'interno animato dalle due serventi affaccendate presso la cassapanca. Il «nudo caldo di vita [...] anche se interpretato come una “Venere”, non ha in realtà un tema preciso, ma nasce da una profonda, intima ispirazione dell'artista, dal suo impulso di esprimere qualcosa in termini universali: è una “donna nuda”, com'è detta nel carteggio di Guidobaldo [della Rovere, N.d.R.]»⁵⁶⁵.

Se in talune opere, quali la *Presentazione al tempio* conservata alle Gallerie dell'Accademia, è possibile leggere la trasposizione libera ai giorni a lui contemporanei con cui l'autore narra, «con toccante naturalezza», l'assistere di austeri dignitari della Serenissima al sacro evento⁵⁶⁶, o ancora la *Deposizione* del Prado ove «Tiziano raggiunge un alto pathos drammatico con l'invenzione, tutta sua, del Cristo scorciato in diagonale prospettica [...]»⁵⁶⁷, per altre si svela invece la proverbiale lungaggine d'esecuzione del Cadorino: nel caso della *Battaglia* per la Sala del Maggior Consiglio,

⁵⁶¹ *Ivi*, p. 24.

⁵⁶² *Ivi*, p. 30.

⁵⁶³ *Ivi*, p. 32.

⁵⁶⁴ *Ibid.*

⁵⁶⁵ *Ibid.*

⁵⁶⁶ *Ivi*, p. 31.

⁵⁶⁷ *Ivi*, p. 48.

Erano infatti trascorsi ben ventiquattro anni da quando egli si era offerto di dipingere il «teller» della «Battaglia», ma solo il 23 giugno del 1537 la sua trascuratezza fu scossa dal decreto del Consiglio dei Dieci, che lo invitava a restituire gli utili finanziari che in tutti quegli anni aveva ottenuto dalla non meritata sensaria. Un anno dopo, nell'agosto del 1538, il telero era pronto [...]»⁵⁶⁸.

Anni di “rincorse”, clamorosi ritardi e un recupero rapidissimo: quasi come quanto aveva caratterizzato il *Tiziano* di Morassi.

Un tratto particolare dell'opera morassiana è riservata all'impiego del colore, specie quello caratterizzante la fase matura del Cadorino. Già trattando gli affreschi della Scuola del Santo, l'autore ne aveva evidenziato una nuova funzione,

non come sovrapposizione al disegno, ma a sé stante, creatore esso medesimo delle forme: una stesura «a macchia», a pennellate svelte e decise, da essere vista piuttosto da lontano che da vicino. Inutile aggiungere che ciò segnava in germe l'inizio della pittura moderna nella più vasta accezione del termine⁵⁶⁹.

Più tardi, in riferimento all'*Educazione di Amore* della Galleria Borghese, aveva sottolineato il colpeggiare “a macchia” «che appena i pittori dell'Ottocento, e principalmente gli Impressionisti, riusciranno a captare di nuovo»⁵⁷⁰. Le testimonianze dei biografi concorrono alla comprensione di questa fase: Morassi cita il Dolce⁵⁷¹, il Vasari⁵⁷² («E meglio ancora si esprimeva il Vasari, quando accentuava le differenze tra l'arte matura e quella giovanile del Cadorino, asserendo “ch'è ben vero che il modo di fare che tenne in queste ultime (opere) è assai differente dal suo fare da giovane: con ciò sia che le prime sono condotte con una certa finezza e diligenza incredibile, e da essere vedute da presso e da lontano; e queste ultime, condotte di colpi, tirate di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere e da lontano appaiono perfette”»⁵⁷³) e ancora il Boschini⁵⁷⁴, nel riportare quanto attestato da Palma il giovane in merito a «come Tiziano desse gli ultimi ritocchi dipingendo “più con le dita, che con pennello”»⁵⁷⁵.

⁵⁶⁸ Ivi, p. 34.

⁵⁶⁹ Ivi, p. 16.

⁵⁷⁰ Ivi, p. 50.

⁵⁷¹ L. DOLCE, *Dialogo della pittura* ... cit.

⁵⁷² G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, 9 voll., Sansoni, Firenze 1906.

⁵⁷³ A. MORASSI, *Tiziano* ... cit., p. 48.

⁵⁷⁴ M. BOSCHINI, *Le ricche miniere della pittura veneziana*, Editore Francesco Nicolini, Venezia 1674.

⁵⁷⁵ A. MORASSI, *Tiziano* ... cit., p. 48.

A chiudere l'attività tizianesca, quella *Pietà* terminata dalla sua bottega e oggi conservata all'Accademia, che Morassi legge quale «estremo messaggio»⁵⁷⁶ del pittore. Qui, il gruppo del Cristo morto che giace in grembo alla Madre si erge davanti ad un portale bugnato «con una conca a mosaico rutilante d'oro, in cui è raffigurato il pellicano simbolo della resurrezione, fiancheggiato dalle possenti statue di Mosè e della Fede»⁵⁷⁷, mentre Giuseppe d'Arimatea poggia in ginocchio ai suoi piedi e la Maddalena domina il ritmo drammatico del dipinto quasi fuoriuscendo da esso, gridando addolorata. Un “piccolo” dettaglio richiama l'attenzione:

Una tavoletta votiva, con i ritratti di Tiziano e del figlio Orazio oranti presso la Vergine è collocata nell'angolo a destra: quasi una preghiera più umile nel grande quadro sacro, con cui Tiziano, in uno stile scabro e grandioso, volle lasciare ai posteri il suo testamento artistico e spirituale⁵⁷⁸.

A conclusione della propria missione, Morassi rende chiari alcuni aspetti metodologici. Circa la spartizione dell'attività di Tiziano in periodi, essa «è arbitraria, ed ha un significato puramente scolastico, e d'ordine pratico»⁵⁷⁹: in realtà, la carriera del Vecellio non fu caratterizzata da sostanziali fratture, ma piuttosto da «arricchimenti d'idee dovuti a nuovi contatti, nuovi orizzonti e spaziature in campi diversi, ripensamenti di concetti giovanili, rielaborazioni di temi in altra chiave: ma senza distacchi, anzi senza soluzione di continuità, la visione del mondo rimanendo in lui sempre connessa con la sua più vera personalità individua»⁵⁸⁰. E cosa caratterizzava, questa personalità?

Al senso della natura, in Tiziano vigile e propriamente panico, si alterna (o meglio, con esso convive) un sentimento sinceramente religioso, chè religioso era, nel significato più profondo della parola, l'animo del pittore. Forse è proprio per questa verace religiosità, che la pittura di Tiziano scavò nel più intimo dell'essere, al limite di un mondo in cui la forma cessa di essere visione ottica per trasformarsi in sensazioni di significato metafisico: come avvenne nelle sue più mature creazioni⁵⁸¹.

Ad ogni modo, ricalcando quanto proposto nella voce curata per l'*Enciclopedia Universale dell'Arte*⁵⁸², lo studioso propone una suddivisione in tre periodi. Il primo, era quello caratterizzato dallo sperimentalismo cromatico alla ricerca di una maggiore aderenza al naturalismo, per cui erano andate perfezionandosi le idealità giorgionesche.

⁵⁷⁶ *Ivi*, p. 56.

⁵⁷⁷ *Ibid.*

⁵⁷⁸ *Ibid.*

⁵⁷⁹ *Ibid.*

⁵⁸⁰ *Ibid.*

⁵⁸¹ *Ibid.*

⁵⁸² Cfr. Cap. 3, pp. 88-95.

Tiziano stabilisce un nuovo canone del corpo umano, di ellenica bellezza, dà sostanza alle forme e quasi le incarna d'un colore polposo, caldo e tenero ad un tempo, senza quelle accensioni e quegli stacchi che usava Giorgione, bensì creando una fusione più ampia, larga, elegiaca; usando un impasto tuttavia ancor liquido e disteso, pur nelle continue vibrazioni di sensibili e delicati tocchi. Una visione vivida del mondo reale, appena dischiuso ad uno spirito giovane, che lo scopre ed afferra in immagini di gloriosa letizia⁵⁸³.

Un periodo medio, circa dal 1520 al 1545, era stato invece teso all'approfondimento della figura umana, a cui l'artista era andato conferendo una nuova *dignitas*, «meno edonistica» e «più consapevole della sua tragica serietà»⁵⁸⁴, dal colorito vibrante, più denso, «talora come di bruce (speso quasi monocrome)»⁵⁸⁵, reso unico da quel metodo destinato a fare scuola nei secoli, idealmente paragonabile, ancora una volta, al non-finito michelangiolesco. Il nuovo sapore della vita, più amaro, che andava sostituendo quel senso poetico del mondo, è da Morassi messo in relazione alla Controriforma e ai motivi religiosi del Concilio di Trento⁵⁸⁶.

Tenendo conto del forte sentimento religioso che albergava nel cuore del Cadorino, l'autore fa dell'ultimo periodo il «processo di sintesi delle più ardite esperienze che mai la pittura abbia tentato»⁵⁸⁷,

Fantasmî evocati da uno spirito ormai votato ad un'altra esistenza, cioè eterna, le figure degli ultimi anni di Tiziano non sono più corpi tangibili, ma apparizioni immanenti, di sublime significato morale, astratte da ogni futile particolare, e come immerse nell'essenza bruciante d'un altro cosmo⁵⁸⁸.

Il linguaggio del tardo Tiziano, per Morassi, non fu compreso. Eppure, quell'"indefinito" era proprio quel che il Maestro necessitava «per trasfigurare la realtà visiva e sensibile in un mondo immateriale, supremamente idealistico. Soltanto attraverso codesto linguaggio, unica allora nel mondo della pittura, egli poté esprimersi compiutamente, senza remore»⁵⁸⁹.

Così si conclude l'omaggio a quel pittore che, sin dagli esordi negli studi, aveva guadagnato un posto speciale nel cuore, e poi nell'Archivio, del goriziano.

⁵⁸³ A. MORASSI, *Tiziano ... cit.*, p. 57.

⁵⁸⁴ Ibid.

⁵⁸⁵ Ibid.

⁵⁸⁶ Ibid.

⁵⁸⁷ Ibid.

⁵⁸⁸ Ibid.

⁵⁸⁹ Ibid.

Si è già fatto accenno alle tempistiche di realizzazione del volume⁵⁹⁰. Da una parte, grazie alla corrispondenza conservata presso l'Archivio, sappiamo che Amilcare Pizzi aveva sollecitato Morassi più volte, con bonaria insistenza, vedendosi posticipare di mese in mese la consegna dei capitoli di quella monografia di cui parlavano da anni; dall'altra, possiamo immaginare lo studioso in lunghe conversazioni con il "suo" Tiziano, che certamente aveva già trattato ma al quale per la prima volta poteva offrire un omaggio partecipe, degno della sua grandezza. Questo, naturalmente, nell'ottica dell'autore.

Ma quale spazio occupa la monografia di Morassi nella storiografia relativa a Tiziano?

Nell'appendice bibliografica del suo *Problems in Titian: mostly iconographic* (1969), Erwin Panofsky include una traduzione inglese del Tiziano di Morassi, inquadrandolo come segue:

The second half of our century saw the publication of R. Pallucchini's Tiziano, Bologna, 1953-54 (very informative but not illustrated) and its antitheses (placing the emphasis upon pictures rather than text) i.e., [...] A. Morassi, *Titian* (The Great Masters of the Past, XIII), Greenwich, Conn., 1965⁵⁹¹.

Panofsky individuava la fonte più completa per il corpus Tizianesco in Valcanover⁵⁹². Quest'ultimo, nell'ulteriore aggiornamento rappresentato da *L'opera completa di Tiziano*⁵⁹³, non include Morassi nell'*Itinerario critico*, l'elenco di estratti di studi sul Vecellio, ma nella *Bibliografia essenziale* compaiono la monografia del 1964 e la voce enciclopedica del 1964 («per ampiezza di contributi filologico-critici e per impegno metodologico»⁵⁹⁴), il *Giorgione* del 1942⁵⁹⁵, gli *Esordi di Tiziano* in «Arte Veneta»⁵⁹⁶, l'«accurato studio»⁵⁹⁷ sugli affreschi padovani⁵⁹⁸, l'articolo sul «Burlington Magazine»⁵⁹⁹ del 1963 e quello che avrebbe pubblicato pochi anni dopo la monografia, sulla rivista «Pantheon»⁶⁰⁰, di cui si tratterà nel prossimo capitolo. I riferimenti agli scritti del goriziano, nel volume, sono in realtà frequenti, ma tutt'al più limitati al riportarne la proposta di datazione delle opere, piuttosto che indicarne lo «schieramento» nel decretarne l'autografia. Talvolta, la proposta del Morassi risulta la più convincente (come nel caso della *Nascita di Adone* e della *Selva di Polidoro*, i

⁵⁹⁰ Cfr. p. 101, supra.

⁵⁹¹ E. PANOFSKY, *Problems in Titian: mostly iconographic*, Phaidon, London 1969, p. 176.

⁵⁹² F. VALCANOVER, *Tutta la pittura di Tiziano*, Rizzoli, Milano 1960.

⁵⁹³ F. VALCANOVER, *L'opera completa di Tiziano*, Rizzoli, Milano 1969.

⁵⁹⁴ *Ivi*, p. 82.

⁵⁹⁵ A. MORASSI, *Giorgione*, Hoepli, Milano 1942.

⁵⁹⁶ A. MORASSI, *Esordi di Tiziano*, in «Arte Veneta», 1955, 8 (1954-1955), pp. 178-198.

⁵⁹⁷ *Ivi*, p. 93.

⁵⁹⁸ A. MORASSI, *Tiziano, gli affreschi della Scuola del Santo a Padova*, Silvana Editoriale, Milano 1956.

⁵⁹⁹ A. MORASSI, *An Early Titian Portrait (of Raphael?)*, in «The Burlington Magazine», 105, n. 729 (Dec. 1963), pp. 164-165.

⁶⁰⁰ A. MORASSI, *Una Salomé di Tiziano* riscoperta, in «Pantheon», 26, pp. 456-466.

frontali di cassone conservati al Museo Civico di Padova⁶⁰¹); altre volte, come per il *Ritratto di giovane* di Petworth House, quelle del goriziano (in questo caso, l'identificazione del soggetto con Giorgione) sono giudicate «affascinante ipotesi»⁶⁰². La *Sacra Conversazione* Balbi si ricorda qui «giustamente valorizzata»⁶⁰³ dallo studioso.

Si limitò agli studi puntuali degli anni Cinquanta anche Neri Pozza, nel *Tiziano* del 1976, di cui donò una copia a Morassi, che, come vi annota⁶⁰⁴, la ricevette a Milano il 13 luglio di quell'anno. Nella nota bio-bibliografica⁶⁰⁵, Pozza menziona la fondamentale opera di Cavalcaselle-Crowe⁶⁰⁶, per vastità e ricchezza di suggestioni critiche e per la documentazione critica, e la monografia del Pallucchini⁶⁰⁷ per la riduzione e il riassetamento filologico delle opere del Maestro. Tra le fonti⁶⁰⁸, del Morassi si trova lo studio del 1956 sugli affreschi della Scuola del Santo⁶⁰⁹; quale riferimento monografico, tuttavia, non compare la monografia del 1964, ma i sopracitati studi del Valcanover (1960 e 1969).

In occasione della mostra dedicata al Vecellio nelle sedi di Venezia e Washington nel 1990, al *Tiziano* del 1964 fu offerto un certo riconoscimento. Francesco Valcanover, nel curare l'*Introduzione a Tiziano*⁶¹⁰ per il catalogo dell'esposizione, lo ricorda tra i lavori monografici «di particolare impegno negli apporti filologici e critici e negli apparati fotografici e bibliografici»⁶¹¹; nel proprio contributo⁶¹², David Alan Brown cita piuttosto l'articolo dedicato agli *Esordi di Tiziano*⁶¹³ del 1955 tra «le recenti ricostruzioni del corpus delle opere giovanili di Tiziano»⁶¹⁴. Oltre gli sporadici accenni alle proposte e ricostruzioni morassiane, il catalogo sottolinea la vicenda della ri-scoperta della *Sacra Conversazione* Balbi (tav. 9), riportandone la collocazione cronologica suggerita dal goriziano e la sua sostanziale accettazione da parte della critica successiva.

Pochi anni dopo, Tiziano fu al centro di un'altra grande mostra, quella tenutasi al Grand Palais di Parigi dal 9 marzo al 14 giugno del 1993 (*Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*).

⁶⁰¹ F. VALCANOVER, *L'opera completa di Tiziano* ... cit., p. 89, nn. 3 e 4.

⁶⁰² *Ivi*, p. 91, n. 18.

⁶⁰³ *Ivi*, p. 96, n. 46.

⁶⁰⁴ N. POZZA, *Tiziano*, Rizzoli, Milano 1976 [MORASSI MOR 1227].

⁶⁰⁵ *Ivi*, pp. 395-420.

⁶⁰⁶ G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *Tiziano* ... cit.

⁶⁰⁷ R. PALLUCCHINI, *Tiziano*, Sansoni, Firenze 1969.

⁶⁰⁸ N. POZZA, *Tiziano* ... cit., pp. 421-423.

⁶⁰⁹ A. MORASSI, *Tiziano, gli affreschi della Scuola del Santo a Padova* ... cit.

⁶¹⁰ F. VALCANOVER, *Introduzione a Tiziano*, in *Tiziano*, Catalogo della Mostra (Venezia, Palazzo Ducale – Washington, National Gallery of Art), Marsilio Editori, Venezia 1990, pp. 3-28.

⁶¹¹ *Ivi*, p. 3.

⁶¹² D. A. BROWN, *Bellini e Tiziano*, in *Tiziano*, Catalogo della Mostra (Venezia, Palazzo Ducale – Washington, National Gallery of Art), Marsilio Editori, Venezia 1990, pp. 57-67.

⁶¹³ A. MORASSI, *Esordi di Tiziano* ... cit.

⁶¹⁴ D. A. BROWN, *Bellini e Tiziano* ... cit., p. 66, nota 20.

Anche in questo catalogo⁶¹⁵ gli studi di Morassi attorno al Cadorino costituiscono una riserva di spessore: il saggio di Alessandro Ballarin, *Le problème des œuvres de la jeunesse de Titien. Avancées et reculs de la critique*⁶¹⁶, ne fa il solo studioso ad aver compreso l'apporto di Hourticq e Suida attorno alla *Venere di Dresda*⁶¹⁷; lo stesso autore, curando la didascalia del *Concerto campestre* (tav. n. 43), gli si riferisce quale “punto di riferimento importante”⁶¹⁸ nella corretta assegnazione delle opere riconducibili alla “zona di frizione” con Giorgione, così come fa con il *Noli me tangere* (tav. n. 46)⁶¹⁹. Vittoria Romani, descrivendo invece la *Sacra Conversazione Balbi* (tav. n. 47), ne fa la riscoperta “che la critica odierna sembrava aver dimenticato”⁶²⁰.

Gli studi di Morassi ricorrono anche nel catalogo di una mostra ancor più recente, quella presso le Scuderie del Quirinale dal 5 marzo al 16 giugno 2013⁶²¹. Luisa Attardi ve lo include tra gli studiosi «che meglio hanno inteso i caratteri della prima giovinezza del pittore»⁶²². Il nome del goriziano compare anche qui come breve accenno in riferimento alle opinioni degli studiosi in merito ad autografia e datazione delle opere, ma vi sono riportati anche estratti della monografia del 1964, come nella scheda del *Concerto Pitti*⁶²³ (cat. n. 3), e della voce curata per l'*Enciclopedia Universale dell'Arte*, in questo caso un *Autoritratto*⁶²⁴ (cat. n. 39); anche qui, non poteva mancare un riconoscimento verso l'opera da lui «riportata agli onori della cronaca»⁶²⁵, la *Sacra Conversazione Balbi* (cat. n. 7).

Il *Tiziano* di Morassi può avere avuto tempistiche editoriali succinte, ma non si tratta di un testo affrettato. Talvolta, questo va riconosciuto, l'autore sembra “giustificare” la “velocità” di taluni passaggi:

Altre opere dipinse egli certamente in quel periodo, diciamo tra l'alunnato giorgionesco e gli affreschi del Fondaco. Ma troppo a lungo ci condurrebbe a qui rintracciarle⁶²⁶;

⁶¹⁵ *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, Paris Grand Palais, 9 mars-14 juin 1993, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1993.

⁶¹⁶ A. BALLARIN, *Le problème des œuvres de la jeunesse de Titien. Avancées et reculs de la critique*, in *Le siècle de Titien...* cit., pp. 357-367.

⁶¹⁷ *Ivi*, p. 363.

⁶¹⁸ *Le siècle de Titien ...* cit., p. 395.

⁶¹⁹ *Ivi*, pp. 408-409.

⁶²⁰ *Ivi*, p. 412.

⁶²¹ *Tiziano*, Catalogo della Mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo – 16 giugno 2013), Silvana Editoriale, Milano 2013.

⁶²² *Ivi*, p. 72.

⁶²³ *Ivi*, p. 74.

⁶²⁴ *Ivi*, p. 262.

⁶²⁵ *Ivi*, p. 84.

⁶²⁶ A. MORASSI, *Tiziano ...* cit., p. 14.

altre volte ancora, pare quasi rimandare ad uno spazio diverso (il proprio “Tiziano Vecellio”, nell’*Enciclopedia Universale dell’Arte*, o l’idea di una pubblicazione successiva?) per trattare l’argomento:

I suoi ritratti, in questo periodo, superano largamente, per numero, le sue composizioni sacre e profane, e non è qui il luogo di elencarli tutti, compresi quelli numerosi dei quali è memoria ma non più traccia⁶²⁷;

ancora, come rilevato⁶²⁸, il goriziano trasporta qui intere sezioni prelevate dal lemma da lui curato quello stesso anno. Rispetto a questa, la cui ricchezza di dati disperdeva l’analisi critica lungo il vastissimo itinerario storico-biografico di Tiziano, la monografia preferisce abbracciare l’intera carriera del pittore offrendo numerosi spunti di riflessione, specie per gli aspetti che l’hanno reso immortale. Il tono è più intimo, personale, coinvolto; non sarebbero in seguito mancati gli autori capaci di riconoscerne il contributo, anche se, generalmente, furono preferiti il rigore enciclopedico e gli studi puntuali del ventennio precedente.

⁶²⁷ *Ivi*, p. 38.

⁶²⁸ Cfr. p. 118, *supra*.

Capitolo 5 – Fino al 1976

RISCOPERTE E RESTITUZIONI

Non trascorse molto tempo dalla pubblicazione dello studio monografico prima che Antonio Morassi tornasse ad occuparsi del “suo” Tiziano, anche in un periodo tanto denso d’impegni quale furono i primi mesi del 1965, coinvolto com’era nell’organizzazione della Mostra dei Guardi (tenutasi a Venezia, presso la sede di Palazzo Grassi, dal 6 maggio al 10 ottobre di quell’anno), in qualità di membro del Comitato Tecnico⁶²⁹: il Cadorino restava il suo “chiodo fisso”.

A testimoniare è una lettera conservata presso l’Archivio Morassi dell’*art consultant* Clifford Duits, con ufficio presso il civico 6 di Duke Street, a Londra, che il 10 maggio del 1965 indirizza al Professore:

Dear Professor Morassi,

I am happy to tell you that we have now discovered that the Titian “Salome with the Head of St. John the Baptist” was purchased by the Archduke Leopold Wilhelm from the sale of pictures of Charles I in 1650/53, who in turn had previously bought the collection of Bartolomeo Della Nave of Venice through the intermediary of the Duke of Hamilton’s brother-in-law, Lord Feilding, Ambass. in Venice, 1634-39, who was negotiating this purchase on behalf of Charles I. In an article by E. K. Waterhouse, “Paintings from Venice for 17th Century England” Vol. VII, 1952, he gives a list of the Della Nave pictures with the prices and states that this Titian can be definitely identified with the Leopold picture engraved in the “Theatrum Pictorium”. It is interesting to note that Charles I paid £150 for this picture and that it was sold to “His Highness” for the same amount.

The entire Leopold collection remained at the Hofburg until the 18th Century, when the pictures were distributed between the Belvedere and other Imperial Palaces.

The picture is first recorded in Leopold’s collection in the Inventory prepared by Christian Wasserfass in 1659, which was reprinted in the Jahrbuch “der Kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses”, Wien, 1883, Vol. I – VIII as follows [è qui omissa il testo originale in tedesco, si riporta la traduzione inglese fornita dallo stesso Duits, N.d.R.]:

“157. Item of oil on canvas in which Herodias is in a red dress with yellow hair, half bare arms, and with the head of St. John the Baptist in plate in her two hands, with two figures, one of which is a moor.

⁶²⁹ P. ZAMPETTI (a cura di), *Mostra dei Guardi*. Catalogo della mostra (Venezia, Istituto di Cultura di Palazzo Grassi, 6 maggio-10 ottobre 1965), I ed., Alfieri, Venezia 1965, p. XII.

In a completely gilded frame with ox-eyes 5½ span high and four span three fingers wide. An original by Titian.”

(One span equals 20.8 cms and ten fingers equal one span).

This measurement is almost exactly the same as our picture. Curiously enough there are several pictures of this subject in the Archduke’s collection and Stampart and Prenner produced an album called “Prodromus” in 1735 with engravings of this collection which has since passed into the collection of Kaiser Leopold I, and had evidently confused our picture with another by Palma Giovane, which is described in the Inventory of 1659 as follows [ancora una volta, è qui omesso il testo originale in tedesco, si riporta la traduzione inglese fornita dallo stesso Duits, N.d.R.]:

“2. Item oil on canvas in which Herodias is in a red dress decorated with pearls, with the head of St. John the Baptist in plate; next to her a female figure with a veil over the head.

In a completely flat gilt frame 5½ span high and about as wide.”

This picture is also illustrated in the “Prodromus” but lacks the negro figure. The two pictures are, therefore, almost identical in size and composition. We have now established that the entire collection was housed in a new gallery in the Stallburg (Castle) by Kaiser Leopold I in 1728 and that the picture was still there in 1735.

Incidentally, coming back to the album of “Prodromus”, the engraving is exactly the same proportions as our picture. The original sketches for these engravings are in the print room of the Budapest Museum.

The picture is no longer mentioned in the 1783 Inventory prepared by Mechel. Therefore it must have left the Royal Collection between 1735 and 1783.

Graf Eduard Raczyński owned Rogalin Castel in Posen and this was built between 1795 and 1805. Our Titian, the Guardi and the Samuel van Hoogstraten, came from Count Eduard Raczyński and it is known that he inherited the Samuel van Hoogstraten from the Lubomirski family.

The Kaiser Leopold commissioned Ferdinand von Storffer to make paintings on parchment (presumably watercolours) in three volumes, 1720 – 1733, depicting every wall of the gallery showing every picture in position, and this collection was still in the Royal Library in Vienna in 1884. They are now in the possession of the Director of the Vienna Museum.

I look forward to meeting you again in Geneva on Saturday, 15th May, and I will bring along some books to confirm this provenance.

With kind regards, yours sincerely,

Clifford Duits⁶³⁰.

La missiva è ricca di dettagli. Non v'è qui traccia della richiesta inviata da Morassi, dalla quale si sarebbe potuto apprendere qualche ulteriore indicazione per comprendere la curiosità che aveva spinto lo studioso a indagare la storia, il percorso di un altro Tiziano rimasto troppo a lungo avvolto

⁶³⁰ AFAM, Unità 233, Sottounità “Corrispondenza e documentazioni”, lettera di Clifford Duits del 10 maggio 1965.

dal nobile riserbo di qualche illustre proprietario, come quello riportato alla luce degli studi dallo stesso goriziano circa un ventennio prima⁶³¹. Duits, riferendosi all'opera, lascia intendere una pregressa comunicazione attorno ad essa, una *Salomè con la testa di Giovanni Battista*: più avanti, nella lettera, la menziona inoltre accanto ad un Guardi e ad un Samuel van Hoogstraten, quasi come stesse aggiornando lo studioso circa materiale noto. Nel ricostruire la successione dei proprietari, il consulente cita una serie di opere che vanno dal *Theatrum Pictorium*⁶³², il catalogo di incisioni ad opera del pittore David Teniers il Giovane nel 1660, all'articolo pubblicato da Ellis Kirkham Waterhouse nella rivista «Italian Studies»⁶³³ “appena” nel 1952: il confronto tra i riferimenti in letteratura, con particolare riguardo agli inventari della collezione imperiale austriaca, permise a Duits di identificare o meno l'opera attraverso il soggetto, ma anche le misure del quadro. Dopo il veneziano Bartolomeo della Nave, esso passò nelle mani del Re Carlo I d'Inghilterra (che l'aveva acquistata tra il 1634 e il 1639 tramite l'allora ambasciatore a Venezia Lord Feilding), dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo d'Austria (che aveva acquistato parte della collezione reale inglese tra il 1650 e il 1653, conservandola nel complesso di Hofburg fino al XVIII secolo, quando fu suddivisa tra il Belvedere e le altre dimore imperiali) e l'ultimo possessore noto fu il conte polacco Eduard Raczyński, nel primo Ottocento. Duits si premura di specificare anche l'ubicazione del materiale grafico che avrebbe permesso di concorrere all'identificazione della tela con quella che aveva a lungo fatto parte della collezione austriaca, in particolare gli schizzi originali delle incisioni che Frans van Stampart and Anton Joseph von Prenner avrebbero raccolto nel *Prodromus* del 1735⁶³⁴, conservati presso il Museo di Budapest, e gli acquerelli raffiguranti la disposizione dei quadri nella Galleria del Kaiser Leopoldo commissionati dallo stesso a Ferdinand von Storffer tra il 1720 e il 1733, appartenenti al tempo della lettera al Direttore del Museo di Vienna.

⁶³¹ A. MORASSI, *Il Tiziano di Casa Balbi*, in «Emporium», n. 617, volume CIII, maggio 1946, pp. 206-228.

⁶³² D. TENIERS, *Theatrum Pictorium*, Bruxelles 1660.

⁶³³ E. K. WATERHOUSE, *Paintings from Venice for 17th Century England*, in «Italian Studies», VII, 1952, pp. 1-23.

⁶³⁴ F. VAN STAMPART, A. J. VON PRENNER, *Prodromus*, Johann Peter van Ghelen, Wien 1735.



Figura 22. AFAM, Unità 233, f. 9356.

Duits diede appuntamento a Morassi sabato 15 maggio 1965 a Ginevra, promettendo che avrebbe portato altri libri per confermare la provenienza della *Salomè*. Trascorsero mesi che si possono immaginare densi; il 27 settembre lo studioso tornò alla carica, rivolgendosi questa volta alla Direttrice del Museo di Belle Arti di Budapest, Klára Garas.

Gentile Dott. Garas,

mi rivolgo alla Sua squisita cortesia per chiederLe un grande favore.

Sto studiando la storia di un dipinto con la Salomè di Tiziano, che si trovava un tempo nella Galleria dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo a Bruxelles e passò poi all'Imperatore Leopoldo I d'Austria. Tale pittura è riprodotta in incisione nel "Prodromus" del 1735 (chr. Jahrbuch Vienna 1883, vol. I, VIII: la settima figura in alto a destra). Gli schizzi per le incisioni del "Prodromus" dovrebbero trovarsi nel Gabinetto delle stampe del Museo di Budapest.

Ora io Le sarei molto grato se Lei volesse gentilmente comunicarmi se tali schizzi si trovano effettivamente costà e se, al caso, sia possibile avere la fotografia della Salomè.

Le chiedo scusa del disturbo che Le reco e La prego di gradire, gentile Direttrice, con i miei anticipati ringraziamenti i più cordiali saluti.

Suo de.mo

Antonio Morassi⁶³⁵.

Un appunto autografo e impaziente sulla copia della lettera conservata presso l'Archivio informa circa il sollecito della risposta in data 14 ottobre 1965; il 19 dello stesso mese fu il sostituto della Direttrice dello Szépművészeti Múzeum di Budapest, Károly Biró, a comunicare a Morassi che gli schizzi del *Prodromus* si trovavano proprio nel Gabinetto delle Stampe, chiedendo però di pazientare affinché fosse effettivamente trovato quello raffigurante la *Salomé*⁶³⁶. Da un'altra nota ivi appuntata a penna dallo studioso sappiamo che il 28 ottobre stava ancora attendendo notizie, che giunsero (sebbene non quelle sperate) con la lettera indirizzatagli da Klára Garas il 27 ottobre:

Gentile Signor Professore,

ho ricevuto anche la Sua seconda lettera e sono spiacente di non poter ascoltare alla Sua richiesta, poiché il disegno desiderato non si trova da noi. Gli schizzi per le incisioni del "PRODROMUS" non si trovano per intero nella nostra collezione ed il disegno in questione sembra di appartenere appunto ai mancanti.

Con i più cordiali saluti.

Direttore Dr. Klára Garas⁶³⁷.

Morassi ringraziò il 2 novembre, accantonando l'idea del Museo di Budapest. Contemporaneamente, tuttavia, aveva già avviato una ricerca altrove: il 27 settembre, lo stesso giorno in cui aveva scritto a Klára Garas, aveva contattato anche il professor Vinzenz Oberhammer, Direttore Generale del Kunsthistorisches Museum di Vienna:

Lieber Herr. Prof. Oberhammer!

als ich im Juni das Vergnügen hatte, sie in Venedig zu spreche sagte ich Ihnen, dass ich mich mit einigen Titian Problemen mich beschäftigte und wahrscheinlich im Herbste nach Wien gekommen wäre.

Nun steht es so, dass ich mich unter anderem mit der Geschichte einer Salome von Titian mich beschäftigte, die in der Galerie des Er Herzogs Leopold Wilhelm in Brüssel sich befand und nachher im Besitz Kaiser Leopolds in Wien gelangte. Dieses Bild ist im „Prodromus“ von 1735 reproduziert aber fälschlich als Palma Giovane bezeichnet, wogegen es im Inventare des Erzherzogs 1659 richtig als Titian angeführt würde.

⁶³⁵ AFAM, Unità 233, Sottounità "Corrispondenza e documentazioni", lettera di Morassi a Klára Garas del 27 settembre 1965.

⁶³⁶ AFAM, Unità 233, Sottounità "Corrispondenza e documentazioni", lettera di Károly Biró del 19 ottobre 1965.

⁶³⁷ AFAM, Unità 233, Sottounità "Corrispondenza e documentazioni", lettera di Klára Garas del 27 ottobre 1965.

Bekanntlich hat Kaiser Leopold den Maler Ferdinand von Storffre beauftragt, die Gemälde seiner Galerie zu konterfeien, Wand für Wand. Es sind drei Bände, die sich bis 1883 in der Staatsbibliothek sich befanden um nachher ins Kunsthistorische Museum gelangten.

Nun möchte ich anfragen ob sich diese drei Bände, 1720 bis 1733 gemalt auf Pergament, sich immer dort befinden und ob ich dieselben ansehen könnte und die Photo von der Salome aufnehmen könnte. Ich wu dann in der zweiten Hälfte Oktober nach dorthin kommen.

Für eine gütige Antwort diesbezüglich würde ich Ihne, liebe Herr Generaldirektor, sehr verbunden sein.

Mit den freundlichsten Grüßen

Ihr sehr ergebener

Antonio Morassi⁶³⁸

[Caro Professor Oberhammer!,

quando a giugno ho avuto il piacere di parlarLe a Venezia, Le dissi che mi stavo occupando di alcuni problemi di Tiziano e che probabilmente sarei venuto a Vienna in autunno.

Ora mi occupo, tra l'altro, della storia di una Salome di Tiziano, che si trovava nella galleria del duca Leopoldo Guglielmo a Bruxelles e che in seguito passò nelle mani dell'imperatore Leopoldo a Vienna. Questa immagine è riprodotta nel "Prodromus" del 1735 ma erroneamente denominata di Palma il Giovane, mentre nell'inventario dell'Arciduca nel 1659 era correttamente indicato come Tiziano.

Come è noto, l'imperatore Leopoldo incaricò il pittore Ferdinand von Storffre di esaminare i dipinti della sua galleria, parete per parete. Si tratta di tre volumi che si trovavano nella Biblioteca di Stato fino al 1883 e che poi giunsero al Kunsthistorisches Museum.

Ora vorrei chiedere se questi tre volumi, dipinti su pergamena nel 1720-1733, sono sempre lì e se possa guardarli e fotografare la *Salome*. Vorrei provare ad essere lì nella seconda metà di ottobre.

In attesa di un gentile riscontro, caro Signor Direttore Generale, Le porgo i miei più cordiali saluti.

Molto devoto a Lei].

Il 6 ottobre giunse la risposta da Vienna: Oberhammer, esprimendo il piacere nel saperlo prossimo ad una visita nella capitale, gli comunicava che i volumi dello Storffer erano a sua disposizione al Museo⁶³⁹. Grazie agli ormai familiari appunti, sappiamo anche che il 13 ottobre Morassi rispose ringraziando e augurandosi di riuscire a raggiungerlo tra il 24 ed il 31 del mese, ma appena una decina di giorni dopo, il 23 ottobre, dovette scrivere ancora al Direttore per guadagnare tempo, avendo

⁶³⁸ AFAM, Unità 233, Sottounità "Corrispondenza e documentazioni", lettera di Morassi a Vinzenz Oberhammer del 27 settembre 1965. Traduzione dell'autrice.

⁶³⁹ AFAM, Unità 233, Sottounità "Corrispondenza e documentazioni", lettera di Vinzenz Oberhammer del 6 ottobre 1965.

postposto il viaggio, e dunque pregò di fotografare per conto proprio la riproduzione della *Salomè* nell'*Inventarium* Storffer, al numero 157.

Il 29 settembre il goriziano aveva contattato anche Raimondo Morozzo della Rocca, Direttore dell'Archivio di Stato di Venezia.

Chiarissimo Professore,

come già altre volte, e sempre con profitto, ricorro anche oggi alla Sua squisita cortesia con la preghiera di aiuto archivistico.

Sto facendo indagini per risalire alla prima fonte di un dipinto di Tiziano, raffigurante una Salomè (o Erodiade) con la testa di Giovanni in un piatto d'argento e con accanto una servente ed un moretto.

Questo quadro, che si trova in una collezione privata a Londra, proviene dalla celebre Galleria dell'Arciduca Guglielmo Leopoldo, governatore austriaco a Bruxelles e fu acquistato a Venezia circa il 1638 dall'incaricato del Re d'Inghilterra Carlo I presso cert Bartolomeo della Nave. Queste notizie le traggio, in parte, da un articolo di K. E. Waterhouse, *Painting from Venice for England*, in "Italian Studies", Cambridge 1952, Vol. I, Pagg. 1-15.

Ora mi premerebbe avere qualche dato su questo della Nave, il quale aveva cominciato a raccogliere quadri sin dal 1608, e deve essere morto circa il 1638.

V'è qualche notizia su di lui e sulle sue collezioni? Un gruppo di ben 223 fu venduto nel 1638 al re d'Inghilterra e ne esiste la nota, nell'articolo di cui sopra. Ma da chi acquistò il della Nave codesti quadri ed in particolare il Tiziano? Dallo scultore Alessandro Vittoria? Dagli eredi di Tiziano stesso? O dagli eredi del Tintoretto?

Sarebbe interessante qualche spiraglio di luce al riguardo.

Il Waterhouse accenna come fonti da lui consultate per lo studio della raccolta del della Nave: il Cicogna delle Iscrizioni veneziane, I. Pag. 33, 1853; nonché il Bottari, Raccolta di lettere, 1754, I., 232. Ma non pare che abbia trovato qualche cosa d'importante, chè altrimenti l'avrebbe menzionato.

Mi voglia scusare il disturbo che Le reco, e gradire, con i miei anticipati ringraziamenti i più cordiali e devoti saluti

AM⁶⁴⁰

Da qui s'apprendono ulteriori particolari: innanzitutto, che il dipinto era proprietà di qualche collezionista a Londra; in secondo luogo, si precisa qualche riferimento cronologico per contestualizzare tale Bartolomeo della Nave, il collezionista che per primo risultava proprietario della *Salomè* ed altri preziosi capolavori veneziani. Il 12 ottobre, della Rocca rispose allo studioso

⁶⁴⁰ AFAM, Unità 233, Sottounità "Corrispondenza e documentazioni", lettera di Morassi a della Rocca del 29 settembre 1965.

precisando che notizie importanti si avevano dal sesto – non primo – volume delle *Iscrizioni Veneziane*⁶⁴¹ del Cicogna, a pagina 33, che cita a sua volta le *Maraviglie* del Ridolfi⁶⁴² nella sua prima edizione, del 1648, e suggerendo inoltre di consultare il *Pulice*⁶⁴³ di Giannantonio Moschetti. Circa la documentazione d'archivio, dopo aver notato che del della Nave non si conserva testamento e che vi sarebbe una contraddizione tra la morte nel 1636 e la vendita della collezione nel 1638, a meno che non se ne fossero occupati gli eredi, informa Morassi che «nel Reg. 47 Esposizioni principi carta 126, sotto la data 1638, 16 giugno si ha notizia della spedizione di venti cassette (non meglio identificate) con l'aggiunta di altre 16 cassette di quadri di ragione dell'Ambasciata d'Inghilterra, imbarcate sopra una nave inglese»⁶⁴⁴.

La cartella non conserva ulteriore corrispondenza utile. Un'altra sottounità, dedicata alla “Relazione circa provenienza ed esame stilistico”, conserva invece materiale interessante. Qui, la grafia di Mercedes Precerutti Garberi compila quattro facciate di appunti sulle versioni più note, eseguite da Tiziano, attorno al tema “Erodiade o Giuditta”, evidenziando

- 1) la giovanile *Salomè* della Galleria Doria Pamphili di Roma;
- 2) quella, più tarda, del Museo del Prado («Si credeva un tempo che la *Salomè* del Prado fosse lo stesso dipinto in possesso di Carlo I, invece perduto. Quindi: un'altra *Salomè* esisteva nelle raccolte di Carlo I»);
- 3) una terza, quella nella collezione di Lord Ashburton, descritta nel secondo volume su Tiziano di Cavalcaselle e Crowe del 1878, a pagina 505, quale seguita «da una vecchia»;
- 4) infine la versione che più vi si avvicina, la *Giuditta* della collezione Cornwallis-West di Londra. Accanto alla bibliografia relativa, tuttavia, Morassi segnala a penna «che è priva della serva e tiene la testa per i capelli»⁶⁴⁵.

Trovando riscontro, tra le incisioni del Teniers pubblicate nel 1660 nella raccolta *Theatrum Pictorium*⁶⁴⁶, di un'*Erodiade colla testa di S. Giovanni Battista*, si riconduce la tela del Vecellio alla collezione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo, che al Teniers aveva appunto affidato la riproduzione delle opere della propria galleria⁶⁴⁷.

⁶⁴¹ E. A. CICOGNA, *Delle Iscrizioni Veneziane*, vol. 6, Tipografia Andreola, Venezia 1853.

⁶⁴² C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte*, Giovan Battista Sgava, Venezia 1648.

⁶⁴³ G. A. MOSCHETTI, *Il Pulice*, Evangelista Deuchino, Venezia 1625.

⁶⁴⁴ AFAM, Unità 233, Sottounità “Corrispondenza e documentazioni”, lettera di della Rocca del 12 ottobre 1965.

⁶⁴⁵ AFAM, Unità 233, Sottounità “Relazione circa provenienza ed esame stilistico”, manoscritto “Erodiade o Giuditta”.

⁶⁴⁶ D. TENIERS, *Theatrum Pictorium* ... cit.

⁶⁴⁷ AFAM, Unità 233, Sottounità “Relazione circa provenienza ed esame stilistico”, manoscritto “Erodiade o Giuditta”.

È la stessa collaboratrice di Morassi che, su ulteriori nove pagine manoscritte, verga l'analisi stilistica della *Salomè*, scrupolosamente rifinita, ove necessario, dallo studioso. Qui, inoltre, è ricostruita la storia collezionistica del dipinto, mediante gli stessi documenti già menzionati nella corrispondenza con Clifford Duits e della Rocca; lo scritto sembra preludere ad un articolo da sottoporre a pubblicazione, e infatti un'ulteriore bozza appare nella grafia del goriziano⁶⁴⁸, sei pagine con correzioni, aggiunte e ripensamenti, a cominciare dal titolo: alla prima idea, *Un dipinto di Tiziano riscoperto*, era seguito tra parentesi un "ritrovato", memore di quella mai completamente digerita postilla che, aggiunta in corso di stampa alla pubblicazione della *Sacra Conversazione Balbi*⁶⁴⁹, ne aveva spento il piacere della scoperta.

La cartella conserva ancora due pagine di appunti dattiloscritti dallo *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses*⁶⁵⁰, utili alla contestualizzazione della raccolta dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo quale nucleo dell'attuale Kunsthistorisches Museum di Vienna; tre stesure dattiloscritte, con numerose note sia di Morassi, sia di Precerutti⁶⁵¹, a ricalcare quel metodo che si è già visto applicato nella realizzazione del *Tiziano* del 1964⁶⁵² (interessante è la presenza di un foglio manoscritto ove la calligrafia del goriziano riporta diversi passaggi proprio della sua monografia intorno allo stile "divisionista" del tardo Tiziano, i suoi nessi con il non-finito di Michelangelo e il nuovo ideale da esso veicolato, incarnato, tale da sfuggire alla comprensione dei contemporanei); infine alcune riproduzioni, tra le quali spicca il frontespizio dello *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses*⁶⁵³, quello del *Prodromus* del 1735 e l'incisione da esso tratta raffigurante il segmento di galleria che ospitava la *Salomè*, segnalata da un appunto in inglese che lascerebbe pensare che le scansioni in questione facessero parte del materiale fatto pervenire a Morassi da Clifford Duits.

Finalmente, il lavoro trovò il suo spazio. In un'altra cartella⁶⁵⁴ si trova un manoscritto dell'articolo con data, 24 novembre 1967, traduzione in inglese, riassunto in italiano e tedesco e bozze dattiloscritte e del testo, e delle note; nel 1968, a quattro anni dal *Tiziano*, Morassi tornava con una pubblicazione

⁶⁴⁸ AFAM, Unità 233, Sottounità "Relazione circa provenienza ed esame stilistico", manoscritto "Una dipinto di Tiziano riscoperto (ritrovato)".

⁶⁴⁹ Cfr. Cap. 3, p. 63.

⁶⁵⁰ AFAM, Unità 233, Sottounità "Relazione circa provenienza ed esame stilistico", dattiloscritto "Appunti dal volume: *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde*, Vienna 1882". Cfr. E. ENGHART (a cura di), *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses*, Schroll, Wien 1883.

⁶⁵¹ Mercedes Precerutti Garberi interviene nelle bozze con appunti di varia natura, dalla redazione delle note bibliografiche a veri e propri suggerimenti quali «Forse ampliare la descrizione poetico stilistica del dipinto, dopo tanta storia??».

⁶⁵² Cfr. Cap. 4, pp. 99-101.

⁶⁵³ E. ENGHART (a cura di), *Jahrbuch ... cit.*

⁶⁵⁴ AFAM, Unità 233, Sottounità "Una Salomè di Tiziano riscoperta".

sul Vecellio, ospitata dalla rivista «Pantheon», che per titolo aveva (coraggiosamente) conservato *Una Salomè di Tiziano riscoperta*⁶⁵⁵.

Questo studio intorno ad un quadro di Tiziano, un di celebre e poi scomparso, è così intessuto di fatti avventurosi, che potrebbe portare un titolo romantico-letterario, in verità più adatto ad una novella di Gogol o dei fratelli Grimm che non alla storiografia ed alla critica d'arte. Potrebbe intitolarsi, per esempio: «se un quadro potesse parlare...» ovvero «le testimonianze d'una Salomè» od alcunchè di simile. Tante sono le vicende, infatti, nel tempo e nello spazio, allo quali il dipinto in questione prese parte (e sia pure soltanto, com'è ovvio, passivamente), che se ne potrebbe scrivere un romanzo. Ma non essendo io in grado di sostituirmi, nè il carattere della rivista che mi ospita lo consentirebbe, all'ingegno inventivo o divinatorio dei grandi scrittori, debbo limitarmi a riassumere i dati storici e critici intorno a questa «Salomè», di cui si può seguire passo per passo una precisa documentazione grafica e letteraria sino alla metà del secolo XVIII.

Poi quest'opera improvvisamente scomparve, e non se ne parlò più. Ora s'è ritrovata⁶⁵⁶.

Il dipinto raffigurante la *Salomè o Erodiade*, ubicato in una collezione privata svizzera, è dunque un olio su tela di 114 x 96 cm. La donna, luminosa, si staglia a tre quarti di figura su uno sfondo cupo, nel quale appena si distinguono alcuni massi ed un arco; sul vassoio argenteo, che regge con entrambe le mani, posa la testa mozzata del Battista, mentre la serve velata e il paggio moro assistono curiosi, una da un lato, l'altro dall'angolo opposto, il macabro relitto. Morassi coglie sul volto di Salomè, il cui "tipo" ricorderebbe altri ritratti idealizzati di Tiziano, quali la *Lavinia* e la *Flora*, una certa ambiguità, mentre «Le sue braccia possenti escono dai veli delle maniche come dalle spume d'un mare agitato; le sue mani "artigliano" avidamente il vassoio con la sua macabra preda: la verdastra testa mozza di Jochanaan»⁶⁵⁷. La tela reca le caratteristiche dell'ultimo periodo di attività del Cadorino, e l'occhio attento dello studioso si sofferma sulla pennellata pastosa, sul trattamento "a macchie", sulla bellezza ideale esaltata nella sua vitalità:

Quest'opera, d'una impressionante evidenza plastica e al tempo stesso fantomatica, eseguita a pennellate larghe, impetuose, d'una pasta cromatica densa e succosa, rivela al primo colpo d'occhio quegli elementi di stile e di fattura che caratterizzano il periodo della maturità di Tiziano. Si tratta infatti, come lo dimostreremo più avanti anche sulla scorta dei documenti, di un famoso capolavoro del Vecellio, paragonabile, quanto a levatura artistica, alla ben nota «Giuditta» del Museo di Detroit o alla «Salomè» del Prado. Al pari di tante altre pitture del periodo tardo di Tiziano, essa rimane non del tutto finita, come si vede nel trattamento delle mani, lasciate un po'

⁶⁵⁵ A. MORASSI, *Una Salomè di Tiziano riscoperta*, in «Pantheon», 26, 1968, pp. 456-266.

⁶⁵⁶ *Ivi*, p. 465.

⁶⁵⁷ *Ibid.*

vaghe nella loro struttura anatomica: una particolarità, questa, che si riscontra, curiosamente, anche nella suddetta «Giuditta» di Detroit, oltre che in altre opere tarde del Maestro: e valga, una per tutte, la «Ninfa col pastore» di Vienna, capolavoro tra i più eccelsi della pittura. Contro il trattamento tutto a macchie ed a sfregature, che conferisce alla composizione l'aspetto d'un «fantasma plastico», si stacca la testa della «Salomè» per la stesura pittorica piuttosto accurata e definita, quasi a fare contrasto con la rimanente pittura. E' chiaro che in essa l'artista ha voluto concentrare l'attenzione per mettere più «a fuoco» la sua immagine di bellezza, la sua prorompente vitalità⁶⁵⁸.

Nel testo sono specificate le fonti che comparivano nella corrispondenza. Morassi comincia nominando l'inventario delle opere italiane della Galleria dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo, il *Theatrum Pictorium*⁶⁵⁹ di David Teniers (*Davide Teniers Antverpiensis, pictoris et a cubiculis Ser. mis Principibus Leopoldo Gul. Archiduci et Joanni Austriaco, Theatrum Pictorium*), stampato a Bruxelles nel 1660 e comprendente 245 incisioni: la n. 51 recherebbe il nome dell'incisore, Vosterman, e quello dell'autore dell'opera, Tiziano, nonché misure che tradotte in centimetri risulterebbero 124,6 x 83,2 (lo studioso nota che le misure negli antichi inventari sono approssimative)⁶⁶⁰.

⁶⁵⁸ Ibid.

⁶⁵⁹ D. TENIERS, *Theatrum Pictorium* ... cit.

⁶⁶⁰ *Ivi*, p. 460.



Figura 23. AFAM, Unità 233, f. 9419 (dettaglio della *Salomè*).

Ripercorrere la storia della *Salomè* conduce quasi alle soglie del tempo del Vecellio: pochi quadri celebri – ricorda il goriziano – possono vantare «una ascendenza tanto interessante, così ben documentata e di così aulico genere»⁶⁶¹. Agli inizi del Seicento, essa faceva parte della raccolta della Nave: la famiglia di Bartolomeo, eccezionale collezionista, era originaria di Bergamo e commerciava seta; lo Scamozzi vi annovera una ventina di quadri di Tiziano (alcuni acquisiti da Palma il Giovane), il Ridolfi «mette inoltre in risalto l'amicizia di Bartolomeo della Nave con Palma il Giovane, il quale fu, come è noto, allievo di Tiziano e terminò varie opere lasciate incompiute dal Maestro»⁶⁶². Tra il 1634 e il 1639, a rappresentare la monarchia inglese di Carlo I a Venezia v'era Lord Feilding, che in precedenza aveva già procurato celebri opere del Veronese al grande amatore d'arte che fu Lord Hamilton, presso i discendenti del quale era stato rinvenuto anni prima l'inventario delle proprietà

⁶⁶¹ Ibid.

⁶⁶² A. MORASSI, *Una Salomè di Tiziano riscoperta ...* cit., p. 461. Riferimenti bibliografici: C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte* (ed. or. Venezia 1648), von Hadeln, Berlino 1924, II, p. 51; V. SCAMOZZI, *L'idea dell'architettura universale*, Venezia 1615, parte I, libro III, p. 306.

della Nave che Morassi ipotizza mostrato anche al sovrano inglese affinché ne studiasse la consistenza e valutasse l'acquisto, per il quale era stato designato tramite proprio Lord Feilding⁶⁶³. In questa sede sono elencati più di trenta esemplari di Tiziano, e quello corrispondente alla *Salomè*, figurante al n. 15, è valutato 150 ducati⁶⁶⁴. Sedici casse di quadri, a bordo di una nave inglese, lasciarono la Laguna nel giugno 1638 per divenire parte delle collezioni di Carlo I⁶⁶⁵. Durante la guerra civile, le pitture reali passarono in custodia a Lord Feilding; parte di essa fu venduta per esigenze economiche, ma la *Salomè* rimase per certo lì fino al 1659, quando fu acquistata dal governatore delle Fiandre a Bruxelles, l'Arciduca Leopoldo Guglielmo d'Austria, «collezionista, quest'ultimo, tanto appassionato da desiderare di ritirarsi dalla politica per poter liberamente dedicarsi alla raccolta di opere d'arte»⁶⁶⁶. Della raccolta che la comprendeva fu redatto un inventario dall'incaricato Christian Wasserfass, che vi incluse una nota con dimensioni perfettamente rispondenti a quelle della *Salomè*; le opere passarono dunque a Vienna l'anno successivo, nel 1660, dove David Teniers le immortalò nel summenzionato *Theatrum Pictorium*. Nel 1662, alla morte dell'Arciduca, rispettandone le volontà testamentarie, la collezione fu donata all'Imperatore Leopoldo I, il cui successore, Carlo VI, prese la decisione di costituire la grande galleria destinata a diventare l'attuale Kunsthistorisches Museum⁶⁶⁷.

Ma ora accadde un fatto singolare, che fu la causa con ogni probabilità, della sparizione del quadro di Tiziano dal Museo viennese: nel *Prodromus* avviene che la *Salomè* di Tiziano (chiamata negli inventari «Erodiade») sia confusa con un soggetto analogo di Palma il Giovane anch'esso facente parte delle collezioni imperiali e già inventariato in passato, nel 1659, quando ancora apparteneva a Leopoldo Guglielmo, dal Wasserfass al N° 2 con termini quasi identici a quelli usati per l'*Erodiade* di Tiziano. Le composizioni sono infatti abbastanza simili, tuttavia ben distinte, mancando in quella di Palma il Giovane il paggio moro. Il quadro di Tiziano fu ugualmente inciso, per questo con il nome del Palma anziché del Vecellio. Cosicché lo Stampart e il Brenner eseguirono le loro incisioni (le cui matrici originali sono conservate presso il gabinetto delle stampe del Museo di Budapest) dei due esemplari della *Salomè* o *Erodiade* attribuendole ambedue a Palma il Giovane. Da allora le vicende della *Salomè* tizianesca si fanno nebulose, ed è probabile che proprio da questa confusione, come s'è detto, abbiano avuto origine le sorti del dipinto, diverse da quelle degli altri capolavori della raccolta imperiale, tuttora esposti al Kunsthistorisches Museum di Vienna, dove è rimasta pure la «*Salomè*» di Palma il Giovane. L'errata attribuzione dell'opera tizianesca da parte dello Stampart e del Brenner può aver indotto

⁶⁶³ *Ivi*, p. 462.

⁶⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁶⁵ *Ivi*, p. 460.

⁶⁶⁶ *Ivi*, p. 464.

⁶⁶⁷ *Ibid.*

ad una altrettanto *errata valutazione* qualitativa del quadro e quindi ad una sua differente destinazione durante i frequenti spostamenti di alcuni dipinti della raccolta, da un castello imperiale all'altro⁶⁶⁸.

Per Carlo VI, i pittori di corte Frans van Stampart e Anton Joseph von Prenner avevano raccolto nel *Prodromus*⁶⁶⁹ del 1735 una serie di incisioni raffiguranti la Galleria imperiale, confondendo però i due soggetti analoghi realizzati l'uno dal Vecellio, l'altro dall'allievo. Per l'equivoco, e il silenzio che ne seguì, si può supporre che l'opera abbia dimorato in qualche deposito, vendita o regalata a qualche membro della corte, sinché non ricomparve nell'Ottocento nella collezione dei Conti Raczynski, presso il castello di Rogalin in Polonia⁶⁷⁰.

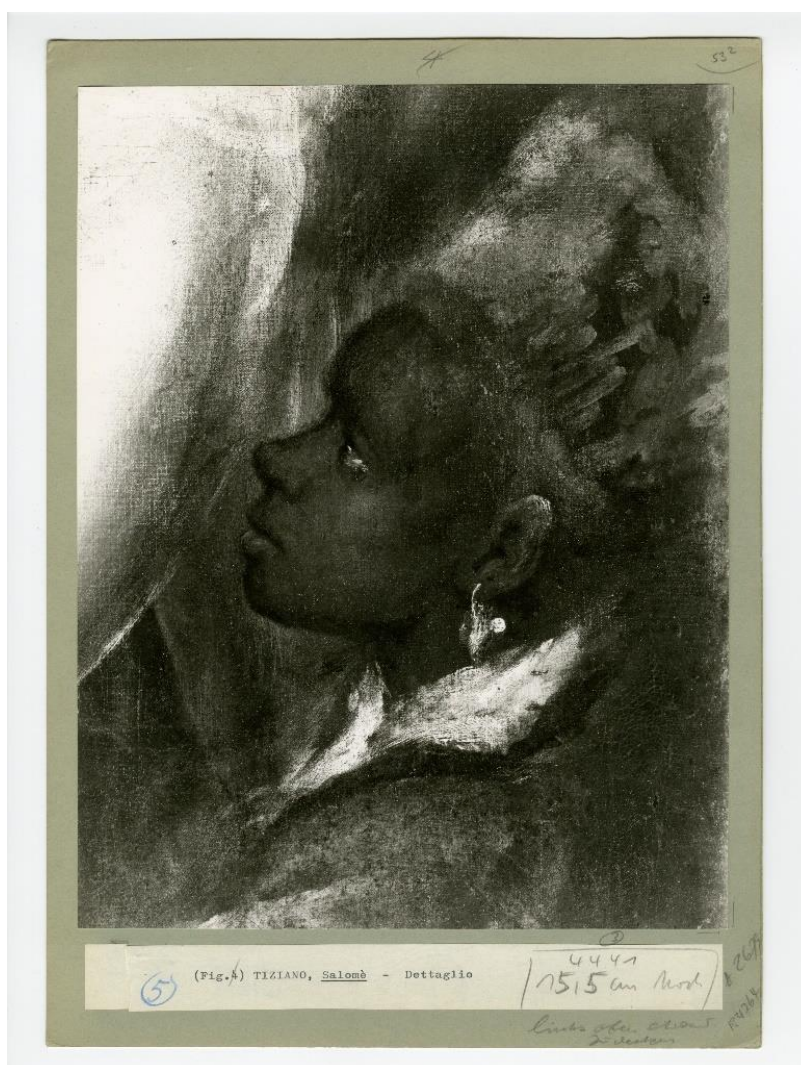


Figura 24. AFAM, Unità 233, f. 9432 (dettaglio della *Salomè*).

⁶⁶⁸ Ibid.

⁶⁶⁹ F. VAN STAMPART, A. J. VON PRENNER, *Prodromus* ... cit.

⁶⁷⁰ Ibid.

A Morassi non risultano opere iconograficamente uguali attribuibili a Tiziano. Sebbene, come accennato⁶⁷¹, il quadro di Detroit s'avvicini molti per qualità alla *Salomè*, esso rappresenta chiaramente una Giuditta che reca in una mano la testa di Oloferne, in un'altra una spada, e vi manca la serva velata⁶⁷². Circa la *Salomè* del Prado, non possono esservi fraintendimenti, in quanto essa vi è sola⁶⁷³. Nella monografia di Cavalcaselle e Crowe (1878), dove peraltro è menzionata l'incisione del *Theatrum Pictorium* senza essere messa in relazione ad alcun quadro conosciuto, si fa riferimento all'incisione di una *Giuditta* conservata un tempo presso la Galleria Gerini di Firenze, iconologicamente diversa dal dipinto in questione, indicando poi tra le attribuzioni la *Salomè* appartenente alla Collezione di Lord Ashburton a Londra, priva di paggio moro⁶⁷⁴. Pare aver individuato la *Salomè* il Waagen, che la elenca tra i dipinti di Carlo I nel suo *Treasures of Art in Great Britain* (1837) senza però averla veduta, dal momento che si domanda non sia quella di Madrid o se finita nelle collezioni di Giacomo II⁶⁷⁵. Resta la *Salomè* della Galleria Doria Pamphili di Roma, ma per il goriziano non ci sono dubbi: si tratta di un'opera giovanile, appartenuta alla Regina Cristina di Svezia⁶⁷⁶. Morassi data quella di Carlo I al decennio 1560-70, frutto del periodo estremo di Tiziano:

Che la nostra *Salomè* appartenga all'ultimo periodo di Tiziano è evidente dallo stile pittorico, tutto a macchie e «sfregazzi», caratteristico degli estremi anni dell'artista. V'è una sola parte, nel quadro, trattata in modo meno irruente, e cioè il volto della giovane eroina: come, del resto, è il caso della «Giuditta» di Detroit, per la quale s'è congetturato che la sua esecuzione abbia avuto luogo in due riprese. Ipotesi, questa, peraltro non necessaria, per spiegarci il divario di trattamento, quando si consideri che Tiziano intendeva rendere nella sua massima perfezione la bellezza d'un personaggio biblico, tradizionalmente raffigurato quale immagine di avvincente femminilità. [...] Circa il significato di questo periodo, che presenta un sorprendente parallelo stilistico con le opere «non finite» di Michelangelo, ho già avuto occasione di esprimermi in altre occasioni. [...]⁶⁷⁷

L'articolo sulla *Salomè* segna l'ultima tappa nel percorso delle pubblicazioni originali di Morassi sul Vecellio. Tratta un'opera ritrovata, riscoperta, con la prudenza dell'esperienza: questa volta, l'opera di Cavalcaselle non è aggiunta in postilla⁶⁷⁸, ma trova il suo spazio nel testo, forse anche con una velata critica per la mancata ricerca dell'originale, di cui si menziona la sola incisione. Torna la scintilla risvegliata nel goriziano dagli altissimi raggiungimenti dell'ultimo Tiziano, e nella bellezza,

⁶⁷¹ Cfr. p. 133, supra.

⁶⁷² A. MORASSI, *Una Salomè di Tiziano riscoperta ... cit.*, p. 465.

⁶⁷³ Ibid.

⁶⁷⁴ Ibid.

⁶⁷⁵ Ibid.

⁶⁷⁶ Ibid.

⁶⁷⁷ *Ivi*, p. 465-466.

⁶⁷⁸ Come era avvenuto per la *Sacra Conversazione* Balbi: cfr. Cap. 3, p. 63.

e nella tecnica pittorica tanto all'avanguardia, da leggersi in parallelo a quelli michelangioideschi; tornano le preziose carte d'archivio a documentare il contributo alla ricerca di Mercedes Precerutti Garberi e la rete di contatti dello studioso; tornano le bozze e i manoscritti in cui le idee di Morassi prendono forma in maniera viva, con mutamenti e alterazioni che fissano sulla carta la ricchezza della sua mente.

Tornano dunque quelli che considerava i punti più alti della propria elaborazione, i contributi del 1964, la monografia per l'editore Amilcare Pizzi⁶⁷⁹ e la voce curata per l'*Enciclopedia Universale dell'Arte*⁶⁸⁰. Il Soprintendente, il Professore che a quel punto per più di mezzo secolo aveva nutrito l'ammirazione per il Vecellio, dava ancora una volta prova dell'effetto che sortiva su di sé l'incantesimo del Cadorino, senza per questo perdere l'aplomb viennese: il contributo fu riconosciuto dal Valcanover, che ne *L'opera completa di Tiziano*⁶⁸¹ inserì la *Salomè* al n. 490; si menzionò nei cataloghi delle mostre su Tiziano a Venezia-Washington del 1990⁶⁸² e a Parigi nel 1993⁶⁸³, in entrambi per trattare la *Giuditta* di Detroit; Andrea Donati, in *Tiziano. Indagini sulla pittura*⁶⁸⁴, lo prese invece quale (s)punto di partenza per il proprio volume:

A proposito della *Salomè* della collezione Richard Feigen e della *Giuditta* del Museo di Detroit, Morassi osservava che, anziché proporre datazioni distinte e lontane nel tempo (1550/1570 circa) «sembra più confacente una sua assegnazione globale agli anni 1560-1570 (...), in quanto anche se il dipinto presenta nel suo complesso qualche divario di frattura, esso è pur sempre da considerarsi, in definitiva, come il prodotto di una visione unitaria di Tiziano» [Morassi, 1468, p. 466]. Proprio il concetto di “visione unitaria” è quello che conta negli “esemplari multipli”. Mai

⁶⁷⁹ Cfr. Cap. 4.

⁶⁸⁰ Cfr. Cap. 3, pp. 87-94.

⁶⁸¹ F. VALCANOVER, *L'opera completa di Tiziano*, Rizzoli, Milano 1969.

⁶⁸² *Tiziano*, Catalogo della Mostra (Venezia, Palazzo Ducale – Washington, National Gallery of Art), Marsilio Editori, Venezia 1990, p. 352, n. 96, Jurgen M. Lehmann curando curando la scheda della *Giuditta* del Detroit Institute of Art: «In un'altra composizione affine, raffigurante *Salomé* (una versione – ritenuta dal Wethey «una variante dell'originale tizianesco» – pubblicata come originale nel 1968 dal Morassi, che la identifica con un dipinto un tempo nella collezione dell'Arciduca Leopold Wilhelm, di cui esiste un'incisione eseguita da L. Vorsterman), accanto alla figura principale appaiono una vecchia e un paggio negro. Morassi ricostruì la provenienza del dipinto risalendo sino a Bartolomeo della Nave, all'inizio del Seicento. [...] Poiché sembra poco probabile che entrambi i dipinti abbiano avuto lo stesso destino, sia il Morassi dia il Fredericksen concludevano che Tiziano aveva deciso, in alcuni casi, di dipingere con maggiore finezza le teste e di eseguire più sbrigativamente altre parti della stessa tela».

⁶⁸³ *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, Paris Grand Palais, 9 mars-14 juin 1993, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1993, p. 676, n. 260, Francesco Valcanover curando la scheda della *Giuditta* del Detroit Institute of Art: «J.-P. Marandel rappelle cependant que, comme pour la *Salomé* de la collection privée suisse, aussi bien A. Morassi que B. Friedrichsen soulignent dans cette *Judith* la même diversité de facture, davantage finie dans les visages et « impressionniste » pour le reste».

⁶⁸⁴ A. DONATI, *Tiziano. Indagini sulla pittura*, etgraphiæ, Roma 2016.

come in questi casi si vede l'eterogeneità dell'andamento nel pennello di Tiziano. È su questo fattore intrinseco che si basa il discorso ermeneutico affrontato in questo libro⁶⁸⁵.

Si è detto che la *Salomè* fu l'ultima pubblicazione originale. Nel 1969, infatti, riapparve, questa volta nella rivista «Arte Illustrata», *Ritratti giovanili di Tiziano*⁶⁸⁶, l'articolo che Morassi aveva pubblicato nel 1956⁶⁸⁷. «Ma perché ripubblicarlo?», è la domanda che l'autore mette in bocca al lettore:

Ritengo opportuno di farlo per due ragioni. Anzitutto, perché codesto mio studio è quasi introvabile, essendo stato stampato in poche copie soltanto; e per giunta con illustrazioni ridotte ed in parte quasi illeggibili. Secondo, perché oggi posso arricchire il repertorio dei ritratti dipinti da Tiziano nella sua giovinezza con l'aggiunta di un'opera, passata sinora inosservata, che mi sembra assai bella, importante e significativa. Di essa dirò subito, facendo quindi seguire il testo, lasciandolo pressoché inalterato, di quel mio vecchio studio⁶⁸⁸.

L'opera in questione fu pubblicata anche in copertina nel numero della rivista: si tratta del *Ritratto d'un senatore a mezza figura*, un olio su tela “rensa” di 72 x 60 cm conservato presso la Galleria degli Uffizi, Sala XXXIV, n. di Inventario 2195, genericamente assegnato a “Scuola veneziana del secolo XVI”. Il soggetto raffigura un uomo anziano la cui presenza possiede, per Morassi, «una “forza d'urto” avvincente»⁶⁸⁹: l'autore rivela d'aver preso ad occuparsene trent'anni addietro, preparando il volume su Giorgione⁶⁹⁰, quando si persuase che gran parte delle opere attribuite all'ultimo Giorgione fossero in realtà da restituire al giovanissimo Tiziano, «e di questo sorprendente ritratto, rimasto nell'ombra, non me ne occupai più se non per correre da lui e guardarlo ogniqualvolta rimettevo piede agli Uffizi»⁶⁹¹.

L'atteggiamento del vecchio non è inerte. Egli «si muove», mentre fissa pensoso il suo (per noi immaginario) interlocutore ed alza la mano destra a sostegno delle parole appena pronunciare. Questa mano è «viva», ha una forza di persuasione essa medesima. Viene avanti da sola oltre il parapetto, che è appena accennato con una striscia in basso; ed è questo breve accenno «arcaico» (come nel cosiddetto *Ariosto* della National Gallery di Londra o nell'*Uomo dal guanto* del Louvre) che porta ad una maggiore evidenziazione dei «piani di profondità» della piccola tela⁶⁹².

⁶⁸⁵ *Ivi*, p. 6.

⁶⁸⁶ A. MORASSI, *Ritratti giovanili di Tiziano*, in «Arte Illustrata», 17-18, maggio-giugno 1969, pp. 20-35.

⁶⁸⁷ A. MORASSI, *Ritratti del periodo giovanile di Tiziano*, in *Festschrift W. Sas-Zaloziecky Zum 60. Geburtstag*, Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz 1956, pp. 125-131. Cfr. Cap. 3, pp. 82-88.

⁶⁸⁸ A. MORASSI, *Ritratti giovanili di Tiziano* ... cit., p. 21.

⁶⁸⁹ *Ibid.*

⁶⁹⁰ A. MORASSI, *Giorgione*, Hoepli, Milano 1942.

⁶⁹¹ A. MORASSI, *Ritratti giovanili di Tiziano* ... cit., p. 21.

⁶⁹² *Ibid.*

Pur essendo «magro di colore»⁶⁹³, il dipinto è connotato da pennellate perfettamente distinguibili nella loro struttura, a stendere una pasta morbida, come declinata in una grammatica di elementi rappresentativi: è nella sciarpa rossa del senatore che Morassi riconosce, “morellianamente”, la firma di Tiziano⁶⁹⁴, nell’andamento delle pieghe «in ondulazioni sottili, quasi nervose»⁶⁹⁵ (di estrazione gotica, come quelle della *Lucrezia* di Vienna) e nel giro «quasi di conchiglia»⁶⁹⁶ al termine della stessa (come i panneggi della *Sacra Conversazione* Balbi, «da me rivelato nel 1946»⁶⁹⁷). L’inquadratura suggerisce quasi una compressione della figura, in cui l’elemento umano (predominante come nelle opere di Michelangelo) grandeggia nel poco spazio a disposizione, troppo carica di forza per essere ricondotta al Giorgione: «Il senso esistenziale che promana da questa mezza figura di vecchio è impressionante, anche se l’espressione del volto è pensosa e quasi trasognata»⁶⁹⁸. Il ritratto di Tiziano «penetra nel profondo»⁶⁹⁹, forte dell’interpretazione psicologica che ne dà il Cadorino.

⁶⁹³ Ibid.

⁶⁹⁴ Ibid.

⁶⁹⁵ *Ivi*, p. 22.

⁶⁹⁶ Ibid.

⁶⁹⁷ Ibid.

⁶⁹⁸ Ibid.

⁶⁹⁹ Ibid.



Figura 25. Tiziano (?), *Ritratto di un senatore*, 1510-1515. Olio su tela, 72 x 60 cm. Firenze, Galleria degli Uffizi.

L'autore si lascia meravigliare per qualche istante dalla suggestione che il soggetto possa rappresentare il padre del Vecellio, Gregorio, in virtù della somiglianza con il *Ritratto d'un vecchio armato* della Pinacoteca Ambrosiana, che appunto è ricordato nell'atto di donazione del Cardinale Borromeo (1618) quale raffigurante il capitano della Centuria di Pieve di Cadore, morto nel 1534. Il quadro degli Uffizi sarebbe però da collocarsi verso il 1510-1515⁷⁰⁰, dunque i conti non tornano: Gregorio dovrebbe apparire ben più giovane.

Tuttavia non riusciamo a sottrarci all'impressione che ci sia qualche rapporto di parentela fra i due personaggi; ma forse questa è soltanto una illusione nella nostra ricerca della realtà, una specie di «fata morgana»⁷⁰¹.

L'articolo offre spazio anche ad una breve riflessione metodologica:

⁷⁰⁰ Ibid.

⁷⁰¹ Ibid.

Quali fatti precisi i autorizzano ad avanzare per quest'opera il gran nome del Vecellio? Non si sono già viste in tempi recenti, abbastanza «attribuzioni» tizianesche e propriamente di ritratti, che così poco han da vedere con la realtà? Rispondo: non è certo facile *provare* l'autografia di un'opera d'arte; direi anzi che è impossibile, se non si presuppone nel riguardante una certa dose di preparazione specifica. In base a certi «sintomi» di può fare una diagnosi anche per i profani, certo; ma in questi casi occorre una spiegazione lunga e meticolosa; per gli iniziati invece bastano poche parole. Mi lusingo perciò che, se non a tutti i livelli, gli studiosi mi potranno seguire per intuizione, senza ch'io mi dilunghi troppo⁷⁰².

Ecco il Professore, ecco lo storico dell'arte che si accingeva a riprodurre il proprio studio, arricchito da ulteriori illustrazioni sì, ma anche da una postilla nella quale l'autore riferisce che, in corso di stampa (il fatto non può non richiamare alla memoria, nuovamente, *Il Tiziano di Casa Balbi*⁷⁰³), conducendo ulteriori verifiche per scrupolo presso il Professor Ugo Procacci, Soprintendente alla Gallerie di Firenze, erano emersi riferimenti bibliografici circa il dipinto: nella scheda del catalogo della Galleria degli Uffizi, il curatore Roberto Salvini riporta «Dall'eredità del card. Leopoldo de' Medici (1675). Portò prima il nome del Tiziano, poi quello del Tintoretto, ai cui ritratti giovanili diffatti si accosta»⁷⁰⁴; Enrico Ridolfi, nel suo *Il mio directorato alle Regie Gallerie Fiorentine*, afferma che «Stava nelle stanze di deposito in attesa di riparazione»⁷⁰⁵. Dunque l'opera apparteneva *ab antiquo* alla casata de' Medici, e per molto tempo non era stata esposta al pubblico: quella di Morassi verrebbe a configurarsi quindi non come attribuzione, ma «restituzione a Tiziano»⁷⁰⁶.

Non poteva mancare, per concludere, un aggiornamento bibliografico: Morassi segnala la propria redazione del lemma «Tiziano» per l'*Enciclopedia Universale dell'Arte*⁷⁰⁷, nonché il proprio volume⁷⁰⁸ edito nel 1964 da Silvana Editoriale, e in inglese l'anno successivo dalla New York Graphic Society, di cui si serve per precisare che il *Giovane dal cappello piumato* Petworth è indubbiamente il medesimo che fornì le sembianze per il *Ritratto d'un giovane* Halifax⁷⁰⁹.

Si chiudeva così, con il concedersi questa piccola gloria, il percorso di pubblicazioni su Tiziano di Antonio Morassi.

⁷⁰² *Ivi*, pp. 21-22.

⁷⁰³ A. MORASSI, *Il Tiziano di Casa Balbi* ... cit. Cfr. Cap. 3, pp. 56-65.

⁷⁰⁴ R. SALVINI (a cura di), *Catalogo della Galleria degli Uffizi*, Arnaud, Firenze 1966, p. 85.

⁷⁰⁵ E. RIDOLFI, *Il mio directorato alle Regie Gallerie Fiorentine*, Tipografia Domenicana, Firenze 1905, p. 50.

⁷⁰⁶ A. MORASSI, *Ritratti giovanili di Tiziano* ... cit., p. 34.

⁷⁰⁷ A. MORASSI, «Tiziano», voce in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIV: Tipologia-Zurbarán, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia 1964, colonne 15-45.

⁷⁰⁸ A. MORASSI, *Tiziano*, Silvana Editoriale, Milano 1964.

⁷⁰⁹ A. MORASSI, *Ritratti giovanili di Tiziano* ... cit., p. 34. Cfr. A. MORASSI, *Tiziano* ... cit., fig. 6.

Non furono le ultime pubblicazioni sul Vecellio a segnare la fine del “rapporto” tra Antonio Morassi e Tiziano: a narrarne l'ultima fase, ancora una volta, è l'Archivio Morassi.

Il materiale ivi conservato testimonia una certa attività da parte dello studioso, a cominciare da una serie di contributi, opuscoli dedicati a Tiziano da altri autori, molti dei quali inviarono personalmente al goriziano una o più copie con dedica, comprese in un arco di tempo tra gli anni 1927 e 1972⁷¹⁰. Qui, è da segnalare la curiosa cartolina inviatagli da Roberto Bassi-Rathgeb in data 28 maggio 1955 da Venezia, relativa all'età dell'artista in punto di morte, su cui la calligrafia di Morassi annota l'aver ringraziato in data 2 giugno 1955.

Ch.mo professore,

poiché è letto nel "Corriere della Sera" del giorno 26 maggio una breve notizia "Tiziano sarebbe morto a 103 anni e non di peste" secondo una "scoperta fatta dal prof. Lotti dell'Accademia di Venezia nel registro dei decessi della chiesa di S. Canciano, e poiché penso che la verità Le possa interessare, Le scrivo quanto segue. Avendo io letto il giornale in treno mentre tornavo da Vienna, subito a Venezia mi sono recato alla chiesa di S. Canciano. Le trascrivo l'atto: 1576 a dì 27 ago. nos. Titian pitor e morto da ani cento e tre ammalato de febre. licenziato. - Però l'atto, che fotografato dal Lotti venne già pubblicato dal parroco Attilio Vianello nel Bolletino parrocchiale del gennaio 1954 e dallo stesso parroco, 10 anni or sono il registro insieme ad altre cose d'arte era stato esposto al pubblico nella chiesa dei "Miracoli" per una "Esposizione pubblica d'arte sacra" - Solo che il parroco leggeva nel manoscritto anziché cento e tre, cento circa, essendo pessima la scrittura. Però forse potrebbe invece essere proprio cento e tre. In quanto al non essere morto di peste, già il parroco aveva scritto che ciò dovesse pensarsi, perché negli altri decessi vicini vi è scritto accanto morto seguito in casa, qui non vo è scritta questa specificazione. L'atto di Tiziano è scritto con pessima calligrafia, tanto che nella rubrica finale del registro non esiste il nome Tiziano col rimando alla pagina.

Ossequi. R. Bassi-Rathgeb⁷¹¹.

In un'altra unità dell'Archivio, la numero 61, si conservano tre ulteriori articoli che ben esemplificano il trattamento morassiano nei confronti dei contributi da lui esaminati. Piero Pellizzari trascrive un paragrafo “letteralmente” dal Tiziano del 1964, servendosene per *Il «Cristo morto Vendramin». Giorgione o Tiziano?*, pubblicato nel «Giornale di Bordo» nell'ottobre-novembre 1969⁷¹²: le pagine,

⁷¹⁰ AFAM, Unità 214, Sottounità “Opuscoli”. Cfr. Appendice 1.

⁷¹¹ AFAM, Unità 214, Sottounità “Opuscoli”, cartolina di Roberto Bassi-Rathgeb del 28 maggio 1955.

⁷¹² P. PELLIZZARI, *Il «Cristo morto Vendramin». Giorgione o Tiziano?*, in «Giornale di Bordo», n. 1, anno III, ottobre-novembre 1969.

non numerate, sono intonse. Non ebbe la stessa fortuna *Il mio Giorgione* di Giuseppe Fiocco⁷¹³: qui la penna di Morassi sottolinea tutto ciò che non lo convince, appuntando punti esclamativi o di domanda, come accanto al «perché Giorgione non è facilmente documentabile, e non è soltanto se stesso quanto il simbolo della pittura»⁷¹⁴, o aggiungendo un «né l'uno né l'altro: Cavagna!»⁷¹⁵ in riferimento ad un *Tobiuzzo e l'angelo*, o segnalando, con un certo risentimento, l'«aiuti»⁷¹⁶ apposto a Giorgione circa l'autorialità del *Concerto campestre* del Louvre, o ancora commentando «quelle opere, dette di Giorgione perché ne riflettono evidentemente e altamente l'aura incantevole»⁷¹⁷ con «tutte opere dal F. assegnate nel suo libro a G., a G^{ne} stesso!! Ora ha cambiato, giunto a 70 anni!!»⁷¹⁸. Il peggio tocca tuttavia ad un contributo (con dedica) di Curt Reinheldt, *Beitrag zu der Forschung um „Giorgione“*. *Ist das Gemälde „Die Bedrangte“ alias „Adultera“ identisch mit „una nocte“*⁷¹⁹, in cui l'autore prova a discutere «un “Giorgione” che è di TIZIANO!»⁷²⁰, l'*Adultera* di Glasgow: qui, il goriziano perde il rigore caratteristico per abbandonarsi a commenti quali «fesserie», «è un fissato...», «"ma chillu è uscito pazzo"...». Insomma, quanto non concorde alla propria visione circa Tiziano, poteva accendere tutta l'italianità dello studioso formatosi nell'ambiente viennese.

Morassi si documentava raccogliendo le fotografie di opere del Cadorino esposte nel corso di mostre quali quella dedicata a “Le” XVI^{me} Siècle Européen. Peintures et dessins dans les Collections Françaises”, tenuta al Petit Palais di Parigi nel 1965-1966⁷²¹. In quell'occasione, il goriziano stese altresì una riflessione critica intorno ad «Un “Tiziano”... di pennello spagnolo»⁷²², che reca la data del 3 aprile 1966:

Mi duole non essere d'accordo con gli ordinatori e catalogatori della Mostra circa il nome di Tiziano, da essi riaffermato per la Sacra Conversazione del Museo di Digione. Anche se quest'opera possiede qualche brano discretamente buono, come nel paesaggio di sfondo, l'insieme è d'una estrema povertà, che denuncia l'imitatore, il quale ne ripete moduli e accordi. E questo imitatore (anzi: copiatore se si pensa all'esemplare del Louvre!) deve identificarsi, a mio

⁷¹³ G. FIOCCO, *Il mio Giorgione*, in «Rivista di Venezia» a cura del Comune, 1955, Anno I, n. 1, pp. 5-22.

⁷¹⁴ *Ivi*, p. 5.

⁷¹⁵ *Ivi*, p. 8, fig. 7.

⁷¹⁶ *Ivi*, p. 19, fig. 20.

⁷¹⁷ *Ivi*, p. 20.

⁷¹⁸ *Ibid.*

⁷¹⁹ C. REINHELDT, *Beitrag zu der Forschung um „Giorgione“*. *Ist das Gemälde „Die Bedrangte“ alias „Adultera“ identisch mit „una nocte“*, Timmler, Berlin 1966.

⁷²⁰ *Ibid.*

⁷²¹ AFAM, Unità V XXX; le fotografie delle opere del Vecellio conservate all'interno di una busta arancione recano i numeri 28358, 28365, 28366.

⁷²² AFAM, Unità G, Sottounità 6 “‘TIZIANO’ Mostra Petit Palais 1966”.

parere, con uno dei Vecellio che lavoravano nella bottega del Maestro: probabilmente il nipote Cesare⁷²³.

A dare il titolo al contributo di Morassi è però il *Martirio di Santo Stefano* del Museo di Lille, che la Mostra voleva rilanciare quale capolavoro tardo di Tiziano.

L'attribuzione di quest'opera, invero sgangherata e goffa, al Maestro di Pieve di Cadore, m'è sempre parsa quale un affronto al gran nome del Vecellio; e mi ha sempre dolorosamente sorpreso, ch'essa venisse sbandierata nelle mostre e nei libri come creazione autentica. Non v'è in tutta la produzione di Tiziano una siffatta "composizione": le due figure non "legano", non hanno ritmo e cadenze e nemmeno lontanamente tizianeschi. Lo sgherro è d'una volgarità impressionante sia nell'atteggiamento contorto e sbilenco (vorrei dire "artritico"), sia nella resa anatomica, con quella muscolatura tutta a gnocchi e salsicciotti, bassamente naturalistica. Il povero Santo Stefano, non si capisce bene se in piedi o è male genuflesso, non ha alcun vero "pathos", ma sta posando, per essere martirizzato: tutto in lui è d'una meschinità desolante. Lo sfondo poi, se ha qualche residuo di gusto tizianesco nel fare strappato degli alberi, palesa un elemento architettonico ch'è in netta antitesi coll'arte del Vecellio: ed il suo stesso collocamento al centro costituisce un elemento perturbatore in più nella economia dello spazio. Manca a questo dipinto il vasto respiro, il senso ideale della figura umana, l'armoniosa "classicità" che eleva, sempre, le opere del Vecellio in una sfera più alta, più mirabile.

Che dire infine del colore? Il colore è brunastro, terreo, rugginoso, con chiazze giallastre: non ha né forza, né trasparenza, è sordo. È un colore che ormai dista mille miglia dalla tavolozza di Tiziano, d'un gusto molto più tardivo. Non è nemmeno un colorito di timbro italiano.

Come tutto in quest'opera (il "naturalismo" volgare, l'assenza d'idealità, il senso d'un tragico quasi pregoyesco) così anche il colore denuncia l'arte spagnola. Ed opera spagnola, a anziché italiana, è indubbiamente questo "Martirio", da datarsi non circa il 1560, bensì un secolo più tardi⁷²⁴.

Il goriziano conclude avanzando il nome di Juan Carreño de la Miranda (1614-1685), successo a Velazquez quale ritrattista di corte. Ancora, sotto un non meglio precisato "Disegni veneziani del Cinquecento", la grafia dello studioso annota il nome di Tiziano in un elenco di autori con relativo numero d'opere, dedicando una pagina ai cinque disegni esposti a lui attribuiti, provenienti dall'Albertina di Vienna e dagli Uffizi⁷²⁵. Sul retro delle cinque fotografie allegate, Morassi annota

⁷²³ *Ivi*, foglio 5.

⁷²⁴ *Ivi*, foglio 6.

⁷²⁵ AFAM, Unità V XXIII, Sottounità 3. Le cinque fotografie relative a Tiziano recano i numeri V4289-V4293.

oltre ai dati relativi ad ubicazione e dimensioni anche alcune osservazioni personali: in quello del disegno dell'Albertina, in particolare,

G. W. Constable dice ch'è di T. soltanto la parte inferiore del disegno (cfr. v. Hadeln, *Zeichn. d. Tizian*).

Secondo me è tutto prob. di Dom. Campagnola, di cui si cfr. il disegno, firmato, pure con due giovani in atteggiamento misterioso, riport. dallo stesso Hadeln a pag. 42, del *British Museum*⁷²⁶.

In Archivio, non mancano expertises di altri studiosi, come quella relativa ad una *Venere* autenticata da Ludwig Baldass in data 3 giugno 1954, a cui è allegata la traduzione verificata in italiano datata 7 febbraio 1966⁷²⁷; oppure, la lettera spedita da Milano il 10 giugno 1976 con cui Enos Malagutti, pittore e restauratore, forniva un giudizio sullo stato di conservazione di un *Ritratto di nobile veneziano* di 88 x 69 cm.

Il ritratto di nobile veneziano, a tergo riprodotto, realizzato a stesura magre, pur essendo in qualche punto rientrato, nulla perde della sua qualità cromatica e preziosità stilistica.

Quest'opera di Tiziano Vecellio, da me pulita e leggermente puntinata, è da considerarsi "in pratica" in buon stato di conservazione⁷²⁸.

⁷²⁶ AFAM, Unità V XXIII, Sottounità 3, V4289. Riferimento bibliografico: D. F. VON HADELN, *Zeichnungen des Tizian*, Cassirer, Berlin 1924.

⁷²⁷ AFAM, Unità V XX, Sottounità 24/25.

⁷²⁸ AFAM, Unità V XXI, Sottounità "1 b Fototeca A. Morassi (...) – vedutisti", allegata foto con n. di inventario V4066.

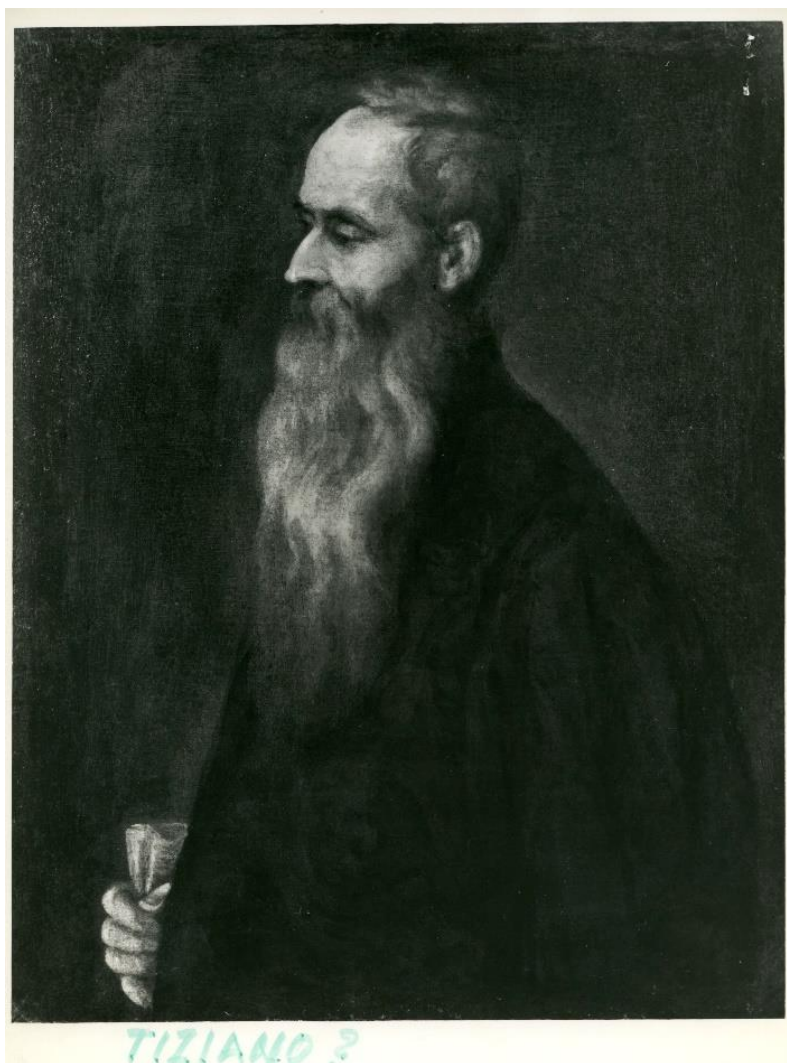


Figura 26. AFAM, Unità 210, f. 27613.

In quegli anni, Morassi non si era sottratto nemmeno ad alcune prolusioni, delle quali aveva approfittato per trattare il “suo” Tiziano. Di una di queste, tenuta presso la Fondazione Cini a Venezia il 12 settembre 1961 e in seguito pubblicata⁷²⁹, si vuol qui riportare la trascrizione del manoscritto originale, con gli oramai familiari aggiustamenti e ripensamenti, conservato nell’Unità E dell’Archivio⁷³⁰: l’intervento, dedicato per la verità a Giorgione, si configura quale un’ulteriore tentativo di delineare i limiti precisi, e dunque le corrette attribuzioni, tra maestro e allievo, prima ancora – si ricorda – dell’elaborazione e pubblicazione della monografia del 1964⁷³¹.

Ora è tempo di dire che per la storiografia giorgionesca esistono non una figura di Giorgione, ma diverse, a seconda delle singole personali interpretazioni critiche. Queste varie “prospettive” si possono restringere essenzialmente a due: l’una di critica d’arte che vede nel Maestro di

⁷²⁹ A. MORASSI, *Giorgione*, in *Rinascimento europeo e Rinascimento veneziano: III Corso Internazionale d’alta cultura promosso dal Comune di Venezia e dalla Fondazione Cini*, a cura di Vittore Branca, Sansoni, Firenze 1967, pp. 187-208.

⁷³⁰ AFAM, Unità E, Sottounità 5 “Manoscritto Prolusione Venezia 1961 (12.9.1961)”.

⁷³¹ A. MORASSI, *Tiziano*, Silvana Editoriale, Milano 1964.

Castelfranco una repentina evoluzione dallo stile “intimista” diciamo così, dei suoi capolavori quali la “Madonna di Castelfranco”, la “Giuditta” e la “Tempesta” (per dire dei più noti) allo stile grandeggiante quale si manifesta nel “Concerto campestre” del Louvre, nell’”Adultera” di Glasgow, nella “Madonna con i Santi Rocco ed Antonio” del Museo del Prado, o addirittura nel tanto celebrato “Concerto” della Galleria di Pitti. A questa interpretazione “espansionistica” si oppone quella restrittiva che considera tutte le opere anzidette non di mano di Giorgione, bensì di Tiziano giovane.

E questa è la tesi, impopolarissima davvero, che io vado sostenendo con le parole e con gli scritti, da oltre vent’anni; sin da quando, cioè, invitato a stendere una monografia sul Maestro di Castelfranco, dovetti riesumare coscienziosamente “ex-novo” la spinosa questione. Mi sia lecito rievocare un episodio di quella che fu la mia “conversione” critica al riguardo. Nella prima stesura del mio libro, io accoglievo, quale verità tradizionalmente acquisita, l’idea d’un Giorgione, diciamo così, a due fasi staccate, cioè quello “espansionista”. Per quanto già nel corso del lavoro fossero affiorate alquante incertezze mi riusciva difficile andare contro alla tesi. Tuttavia, prima di consegnare il testo all’editore, mi decisi di rivedere gli affreschi della Scuola del Santo a Padova, dipinti da Tiziano nel 1511, e che da anni non avevo visitato. Entrato in quel sacrario dell’arte tizianesca, in cui il Vecellio, allora appena 22enne già avanza con il suo genio meraviglioso tutta la pittura contemporanea europea, ebbi come un’illuminazione della verità. In queste pitture era davvero la risoluzione del problema. Se queste scene così intense di pathos, così ricche di largo e veloce impasto cromatico, rivelanti un nuovo concetto pittorico divenuto poi normativo per tutta la pittura moderna: se queste creazioni erano di Tiziano, ed i documenti inconfutabilmente lo provano, allo stesso Tiziano, e proprio di quegli anni, dovevano essere assegnate il “Concerto campestre”, l’”Adultera” e le altre opere dianzi indicate come appartenenti secondo una fallace tradizione al cosiddetto “ultimo periodo” del Castelfranchese⁷³².

L’ultima traccia del Tiziano di Morassi pare legarsi indissolubilmente alla propria biografia. L’Unità C contiene un piccolo taccuino, dall’aspetto usurato: al suo interno, quanto promesso fin dalla copertina, i “Pensieri su Tiziano”. Morassi appunta da Gardone Riviera, nel 1976,

Qualcuno ha scritto, non tanto tempo fa, approssimandosi il secondo centenario della morte di Tiziano, che su di lui tanto si era già scritto, che ben poco restava a dire. Impudente affermazione. Su ogni grande artista, se veramente grande, c’è sempre da dire qualcosa di nuovo perché egli è un pozzo inesauribile⁷³³.

⁷³² *Ivi*, foglio 2.

⁷³³ AFAM, Unità C, Sottounità 10, “Pensieri su Tiziano”.

E, a conferma di ciò, dopo aver ricordato il proprio contributo⁷³⁴ di quasi un ventennio prima, il goriziano si concede una breve, ma intima riflessione sul Vecellio:

Tiziano ai suoi inizi.

Sugli “Esordi di T.” ho già scritto ampiamente in Arte Veneta, 1958, in onore di Giuseppe Fiocco. Ed ho a lungo parlato dei suoi giovanili disegni e particolarmente di quelli trasposti in xilografia dal Lefèvre pubblicati a Bruxelles nel 1682.

Risulta da quei fogli che Tiziano era un “innamorato della montagna” con i suoi boschi, le sue rocce, le sue cascate d’acqua, le sue radure sul greto del fiume, le sue ombrosità incantate, i suoi sussurranti e fruscianti mormorii. Prima ancora di ammirare il corpo umano quale immagine del Creatore, Tiziano sentì la bellezza della natura nei suoi aspetti panici, universali⁷³⁵.

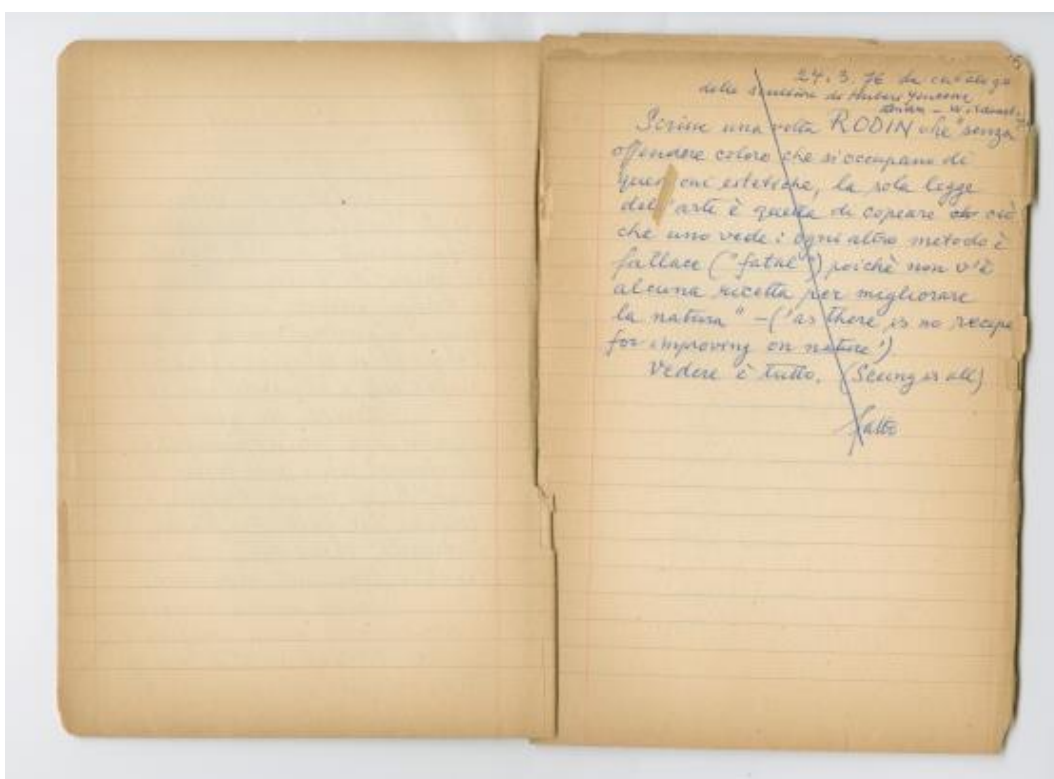


Figura 27. AFAM, Unità C, Sottounità 10.

Compaiono qui altre brevi informazioni sconnesse, riconducibili alla fase del Cadorino che tanto affascinava lo studioso. Un'altra pagina sembra risalire all'anno precedente, con l'indicazione «Milano, 15.III.1975»⁷³⁶ (forse, per una semplice distrazione):

Le origini e la giovinezza di Tiziano

⁷³⁴ A. MORASSI, *Esordi di Tiziano*, in «Arte Veneta», 1955, 8 (1954-1955), pp. 178-198.

⁷³⁵ AFAM, Unità C, Sottounità 10, “Pensieri su Tiziano”.

⁷³⁶ Ibid.

I due argomenti che formano oggetto dell'attuale comunicazione costituiscono: il primo, il mistero della data di nascita di Tiziano Vecellio; il secondo, il problema del suo primo divenire, e quasi il mistero della sua nascita artistica.

Mi si conceda di accettare tale formulazione che potrebbe supporre intesa ad un puro effetto; mentre non è così, ma si tratta, in sostanza, di due precisi ed importanti momenti della vita e della formazione del Vecellio.

La nascita di T. esula dalla nostra conoscenza dei fatti storici: ma è comunque legato al complesso cronologico che condiziona, evidentemente, il sorgere ed il divenire della sua arte.

Nacque dunque Tiziano nel 1477 come vuole l'antica tradizione oppure nel 14...⁷³⁷

Lo scritto si interrompe bruscamente. L'unità G contiene altri due preziosi documenti ad esso collegati: il primo consiste in alcuni appunti scritti a mano a Milano il 24 marzo 1976, intitolati appunto *Le origini e la giovinezza di Tiziano*.

Tiziano è la "summa rerorum pictorium" del secolo in cui egli visse; non solo, ma è anche la "summa futuribile (o bilis) di quattro secoli succedutigli.

Di fronte a tanta grandezza, paragonabile a quella di Michelangelo, il compito a cui si accinge il povero (e dico povero in senso assoluto) storico dell'arte, o critico che sia, rimane sbigottito: vorrebbe salire un po' più in alto per diminuire il terreno del proprio sguardo ed innalzarsi ad un livello poetico. La tentazione è grande, e ci costa fatica a rinunciarvi. Lasciamo le poesie ai poeti ed ai letterati e limitiamoci ai nostri uffici più precisi della storiografia e della critica dell'arte.

M'è sempre parso (e col tempo me ne sono sempre più convinto) che lo studio degli esordi di un artista sia di capitale importanza per conoscere la sua vera natura, la sua più intima essenza. Le origini vogliono dire le sue radici, quelle della famiglia e degli avi da cui l'artista discese; quelli dell'arte che egli vide per prima e che plasmò l'animo suo; dell'ambiente infine in cui l'artista formò la sua stessa natura "visiva". Disse una volta Rodin, che "senza offendere coloro che si occupano di questioni estetiche, la sola legge dell'arte è quella di copiare ciò che uno vede: ogni altro metodo è fallace, poiché non v'è alcuna ricetta per migliorare la natura. Vedere è tutto". Non si sorrida a questa enunciazione, che oggi suona troppo semplicistica. Codesta "legge" era valida per il suo tempo, come lo era per il passato e sin oggi, per l'arte astratta e concettuale.

Ma in modo drasticamente tangibile fu vera per Tiziano. E ritorna in mente quanto disse il... Dolce? circa la "verità" dei ritratti del Vecellio descrivendone la simiglianza e la carnale morbidezza e la vita che vi pulsava dentro.... Scrivendo che "le sue carni tremano". Immagine straordinariamente felice e veritiera, che tocca il vivo della sua pittura ritrattistica.

⁷³⁷ Ibid.

Essa fa il paio con la “boutade” riferita dallo stesso Dolce a Giorgione il quale asserì con stravagante, ed oggi si direbbe “surrealistica”, immagine (idea?), intendendo evidenziare la precocità dell’artista: che “Tiziano sin dal ventre di sua madre era pittore”⁷³⁸.

Morassi sembra aver riordinato quel pensiero sorto spontaneo nel favorevole ambiente di Gardone Riviera: compaiono nuovamente interessanti stimoli per la riflessione metodologica attorno al mestiere dello storico dell’arte; compare la bibliografia tizianesca, anche se con una nota d’incerta stanchezza. E forse fu proprio per tale stanchezza che l’anziano studioso rinunciò a tenere un’ulteriore prolusione, prevista il 7 settembre, come volle comunicare all’amico e collega Rodolfo Pallucchini con una lettera che decise infine di non spedire, scritta da Gardone Riviera il 23 agosto, sulla quale è appuntato invece che il 27 dello stesso mese Morassi aveva scritto a Vittore Branca la lettera di rinuncia (il nome del destinatario suggerirebbe un collegamento con la Fondazione Cini, di cui fu Presidente).

Caro Rodolfo,

sto scrivendo queste righe con grande pena. Sono costretto a rinunciare a tenere la mia prolusione, annunciata per il 7 Settembre, sugli “inizi di Tiziano”. È una decisione che prendo a malavoglia, una rinuncia propriamente sofferta: poiché tante cose avrei ancora da dire sul Vecellio, e particolarmente sugli inizi della sua pittura, cioè della sua formazione “artistica”.

1) Le impressioni visive subite dal giovane apprendista nella galleria di Sebast. Zuccato fu la fonte primaria del colorismo di Tiziano, sia negli anni giovanili, sia in nuove rifiorenze negli anni tardi e tardissimi, dove si manifesta il suo stile a “macchie”, a “sfregature” (protoillusionistico) – “stile” antesignano della pittura dei protoimpressionisti e divisionisti dell’Ottocento europeo. Le impressioni ottiche del giovanissimo artista portano, in sostanza, ad una maturazione dei “principi” dello Zuccato a frutti tardivi, dovuti a meditazioni di idee assorbite molti decenni dianzi! Questa enunciazione sul “protoplasma” del colorismo puro, brillante, intensamente sensuale di Tiziano la si deve a Max Dvořák e richiede ulteriori approfondimenti, dimostrazione: sin dalle sue prime opere, come gli affreschi della Scuola del Santo a Padova (1512) la tavolozza del Vecellio denuncia un colorismo intenso e luminoso, solare, ben lontano da quello di Giovanni Bellini e pur quello di Zorzi da Castelfranco, il cui retaggio fu comunque di splendente solarità cromatica, valga ad esempio la citata “Notte” di Washington o la “Madonna” del Museo di Cambridge ch’è pure di Giorgione, esempi, comunque di colorismo incandescente, suggerito da qualche esemplare della pittura neerlandese! Dopo le creazioni del Santo di Padova la scala cromatica di Tiziano si va crescendo a dismisura e nell’ “Assunta” dei Frari (1518) pur tutta incandescente di luce ardente, tende ad una fusione cromatica da cui prende

⁷³⁸ AFAM, Unità G, Sottounità 7 “Gli inizi di Tiziano 1976”.

avvio la pittura tonale del Vecellio, conquista incredibilmente precoce nella storia dell'arte europea.

2) L'antitesi di Tiziano a Giorgione. È divenuto ormai quasi un luogo comune, intrecciare l'arte di Giorgione a quella di Tiziano, ritenerla quale fonte dell'arte del Cadorino, suo naturale sviluppo, sua origine, quasi sua prosecuzione nel tempo. Sin dal mio libro su Giorgione, pubblicato dall'Hoepli nel 1942 sotto il patrocinio di Mario Broglio dei "Valori plastici", io mi opponevo a questa tesi ed il fondamento del libro stesso era inteso quale divisione di varie pitture attribuite a Giorgione, che si dovevano invece assegnare al giovane Tiziano, fra queste alcune dei massimi capolavori, quali la Venere dormente di Dresda, il Concerto campestre del Louvre, l'Adultera di Glasgow, il Concerto di Pitti (o degli Uffizi?!), la Madonna con S. Antonio del Museo del Prado e vari dei più celebri ritratti, sempre ritenuti di Giorgione, pur questi invece a mia assoluta convinzione di allora e di poi, capolavori di Tiziano anziché del presunto Zorzi di Castelfranco, e precisamente, dico, la Schiavona della National Gallery di Londra, ed altri ancora, come ... discussi e rivendicati come opere di Tiziano e fermamente depennati dal novero del Castelfranchese.

Con immagine, che tuttoggi sottoscrivo in pieno, sostenevo che l'attività dei due grandi pittori veneti ad un dato momento si dipartiva nettamente, e limpidamente fluiva come da uno spartiacque, per le loro diverse chine, da una parte s'incanalava nell'alvo del Castelfranchese, dall'altro in quello del Cadorino.

Senza ulteriormente insistere sulle differenze essenziali dei caratteri dei due grandi artisti, mi soffermerò su quello che ancora viene considerato opera di Giorgione da grandissima parte dei critici e storici dell'arte, intendo il "Concerto campestre" del Louvre. A riprova della sua ritenuta autografia di Giorgione sono state pubblicate da Madame... le radiografie del quadro che peraltro, a mio parere, non hanno rivelato elementi probanti. È stato invece Johannes Wilde, che in un suo volumetto postumo edito pochi anni addietro per cura di Sir Anthony..., ha riprodotto l'anzidetto "Concerto" sottraendogli l'aggiunta di una lista di tela posteriore, di circa 10 cm di altezza, e ricomponendo così le sue esatte proporzioni originarie: ed ecco il rapporto tra le figure ed il paesaggio ricondotto al "respiro" di Tiziano. Le figure, come egli ha sempre fatto, giganteggiano nello spazio: come al Fondaco dei Tedeschi, come nella Scuola del Santo a Padova, e via dicendo, laddove in Giorgione, anche nelle sue creazioni eccelse come la "Notte" di Washington e nella Sacra Famiglia della stessa galleria, le figure si adeguano, anzi, si sottomettono al paesaggio. E basti il solo richiamo, celeberrimo, come la Tempesta per illuminare il concetto della differenza dell'arte dei due pittori, per rendere evidente ciò che si vuole intendere, senza bisogno di dilungarci ulteriormente. In Giorgione, nel complesso delle invenzioni, le figure appaiono relativamente piccole, e ciò sino agli affreschi del Fondaco dei Tedeschi, nei quali Zorzi tenta il "grande stile", la "monumentalità" degli esempi pittorici del suo allievo e concorrente cadorino al cui influsso il Castelfranchese soggiace (era l'ultimo anno della sua troppo breve esistenza!).

3) Ma esaminiamo le altre fonti dell'arte di Tiziano, oltre a quelle anzidette, e specialmente quella del suo fratello carnale Francesco Vecellio. Quale valore può avere avuto Francesco per la formazione del fratello? Certamente, anzi indubbiamente, un valore di praticità manuale, un avvio alla pratica artigianale e forse anche qualche cosa di più: un indirizzo pratico nell'esercizio⁷³⁹.

La penna di Morassi, da qui, si posa, sospendendo la domanda circa la figura di Francesco, fratello di Tiziano, e il ruolo che può aver avuto nella formazione, nell'indirizzo di questi. Di lì a poco, il 30 novembre, si sarebbe spento a Milano, a distanza di quattrocento anni da quel Maestro del colore che, con varie modalità e a più riprese, lo aveva accompagnato nel corso della sua lunga carriera, al quale aveva offerto il proprio contributo scientifico, e che fino alla fine lo aveva ammaliato col suo genio precoce e progressivo, tale da sconfinare da un estremo con la produzione del suo illustre maestro, Giorgione, dall'altro con quella sintesi del reale tanto all'avanguardia da dover attendere alcuni secoli prima di essere veramente compresa e apprezzata.

L'amministrazione comunale della sua Gardone Riviera, ricordando la monografia su Tiziano tra i suoi studi più importanti, e conferì in forma postuma a Morassi la cittadinanza onoraria:

Sincero cordoglio ha suscitato a Gardone Riviera la recente scomparsa del pro. Antonio Morassi, storico dell'arte. Nato a Gorizia nel 1893, da circa 20 anni era gardonese di adozione. Le frequenti soste a Gardone erano motivo per continuare un alto discorso intellettuale da lui iniziato tanti anni or sono sui problemi dell'arte. La sua fama aveva superato da gran tempo i confini nazionali e la sua dedizione alla cultura o faceva partecipare di cenacoli, accademie, redazioni di importantissimi riviste specializzate⁷⁴⁰.

Qualche mese più tardi, anche l'Accademia ligure di Scienze e Lettere gli rese omaggio con una seduta commemorativa presso il Palazzo Reale di via Balbi a Genova, il 31 marzo 1977. Fu ricordato lì, da quel luogo che, con il «riconoscimento e pubblicazione»⁷⁴¹ della *Sacra Conversazione*, aveva segnato il percorso degli studi di Morassi intorno a Tiziano. Ma ancor più intimo, seppur professionale, fu l'obituario curato da Terisio Pignatti nel «The Burlington Magazine» dell'aprile 1977⁷⁴², poi ripreso da «Gazette des Beaux-Arts»⁷⁴³:

[...] Morassi's activity was invariably governed by respect for facts, though this did not deter him from playing an active part in the world of speculation and ideas. It was perhaps for this reason

⁷³⁹ AFAM, Unità G, Sottounità 7 "Gli inizi di Tiziano 1976", lettera di Morassi a Pallucchini del 23 agosto 1976.

⁷⁴⁰ *Ricordo di Antonio Morassi*, a cura dell'Amministrazione comunale di Gardone Riviera, in «Notiziario Gardone Riviera», n. 40, dicembre 1976, p. 5.

⁷⁴¹ V. ROCCHIERO, *Antonio Morassi*, estratto dagli «Atti dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere», Vol. XXXIV – 1977, Genova 1978, p. 15.

⁷⁴² T. PIGNATTI, *Obituary. Antonio Morassi*, in «The Burlington Magazine», 119, n. 889 (Apr. 1977), pp. 287-288.

⁷⁴³ *Necrologie*, in «Gazette des Beaux-Arts», Janvier 1978, p. 28.

that our meetings came frequently to concentrate on the events of our common Museum activities: on the occasion of new installations, discoveries, restoration, above all exhibitions⁷⁴⁴.

Tra gli aspetti del suo lavoro da richiamare all'attenzione, quali contributi notevoli dello studioso, Pignatti menziona «a picture restored, a discovery, a rediscovery»⁷⁴⁵, alludendo certamente anche alle opere tizianesche; attingere all'Archivio Morassi, infine, permette bene la comprensione di queste ultime parole, riferite alla sigla che il goriziano apponeva alle proprie carte:

[...] I mean the famous initials 'A.M.', so often to be found on mounts in all the greatest drawings collections in the world. Alongside, sometimes accompanied by exclamation marks, will be found the almost invariably accurate attributions by Antonio. For many years still, whenever these two letters catch my eye, the friendly and estimable image of Antonio Morassi will rise up before me⁷⁴⁶.

⁷⁴⁴ Ibid.

⁷⁴⁵ *Ivi*, p. 288.

⁷⁴⁶ Ibid.

Conclusione – Antonio Morassi e Rodolfo Pallucchini attorno a Tiziano

Nell'ordinare una sintesi della tesi sinora esposta, si è ritenuto di fare ancora una volta affidamento alle risorse conservate nell'Archivio Morassi. Tra gli studiosi con cui questi si confrontò nell'elaborazione del "proprio" Tiziano, virtualmente – attraverso gli scritti di questi e i commenti che Morassi vi apportava a matita o penna – o di fatto, anche per corrispondenza, va certamente ricordato Rodolfo Pallucchini. Tra i due intercorreva un rapporto di amicizia e reciproca stima, tant'è che lo scambio di lettere del trentennio 1935-1965, ricostruito attingendo agli archivi di entrambi, permette di rileggervi buona parte della carriera morassiana ricostruita nel presente studio: una lettera del 15 luglio 1937, ad esempio, informa Pallucchini che

[...] L'Università di Pavia mi ha offerto il posto, ed io l'ho accettato. C'è qualcuno che s'inquieta, ma io non ci posso far nulla. Se non accettavo io, l'Università avrebbe offerto l'incarico ad altri. Dunque... [...] ⁷⁴⁷;

il goriziano è impegnato come Soprintendente a Genova quando gli indirizza la seguente lettera:

Caro Pallucchini,

scusa tanto, se rispondo alla gradita tua d. 1° sett. appena oggi, con tanto ritardo. ma ho avuto sempre un gran daffare coi i miei ricoveri, i trasporti, i custodi, le requisizioni ecc. ecc.

Puoi esser sicuro che la tua pubblicazione sulla Valmarana non turberà i nostri buoni rapporti. Certo, non posso nasconderti che la cosa mi procuri un po' di disappunto; e tu mi comprendi. L'intransigenza della Casa Editrice mi pare poi assolutamente fuori dal normale: nè vale l'argomento che non si voglia affidare allo stesso autore temi analoghi, quando tu stesso hai scritto, per quella Casa, un volume sul Veronese ed uno sulla Villa Masèr. Ma io non intendo insistere presso l'Editore, il quale, se così fa, avrà certo le sue ragioni...

Qui si vive sempre in gran ansia, e non si può più lavorare. La mia biblioteca è a Sondalo, e non c'è più verso, almeno per ora, di riaverla. Le altre biblioteche sono pure "sfollate" Attendiamo giorni – se Dio vuole – migliori. - Hai sentito della fine del povero Göring? Ne sono rimasto profondamente addolorato.

Ricordami alla gentile signora Pallucchini ed abbi, con ogni cordialità, i miei migliori saluti.

Tuo

Antonio Morassi ⁷⁴⁸;

⁷⁴⁷ Università degli Studi di Udine, Biblioteca umanistica e della formazione, Archivio Rodolfo Pallucchini (d'ora in avanti ARP), Serie 1 ("Carteggio"), Sottoserie 1.1 ("Corrispondenza con enti e persone"), Busta 1 ("Corrispondenza degli anni 1935-1937"), Fascicolo 3 ("Corrispondenza dell'anno 1937"), Sottofascicolo "Morassi Antonio", lettera di Morassi a Pallucchini del 15 luglio 1937; per gli anni di docenza presso l'Ateneo di Pavia, cfr. Cap. 2.

⁷⁴⁸ ARP, Serie 1 ("Carteggio"), Sottoserie 1.1 ("Corrispondenza con enti e persone"), Busta 3 ("Corrispondenza degli anni 1942, 1945-1947 e perizie degli anni 1944-1960"), Fascicolo 2 ("Corrispondenza dell'anno 1945"), Sottofascicolo

vi si rintraccia persino un accenno al soggiorno americano che lo avrebbe impegnato in una *lecture* su Giorgione e Tiziano:

P. S. Siamo ritornati ieri dal nostro viaggio in America, ch'è stato interessantissimo, come puoi immaginare⁷⁴⁹.

Il primo riferimento a Tiziano compare in uno scambio che di seguito si riporta integralmente: per la verità, si tratta di alcune osservazioni che Morassi muove a Pallucchini dopo averne studiato il libro su Sebastiano del Piombo⁷⁵⁰, nel quale sono menzionati alcuni passaggi che toccano il *Giorgione*⁷⁵¹ del goriziano, ma rivelano alcuni tratti caratteristici dello studioso che richiamano l'atteggiamento di rivendicazione assunto in seguito alla pubblicazione della *Sacra Conversazione* Balbi⁷⁵².

Caro Pallucchini,

l'articolo del Damerini, pubblicato l'altro giorno sul "Corriere della Sera" in merito al tuo libro su Sebastiano del Piombo, mi ha richiamato alla memoria che io ti sono ancora debitore di alcuni modesti appunti riguardanti il tuo recente lavoro: appunti che si riferiscono, ben inteso, ai passi nei quali tu mi hai menzionato: non al resto, che tratterò a tempo e luogo convenienti.

E' inesatta anzitutto la tua affermazione (pag. III) che io abbia accettato la supposizione, da te attribuita al Fiocco per primo, circa il nuovo indirizzo pittorico di Giorgione al Fondaco dei Tedeschi, influenzato dal soggiorno veneziano di Fra Bartolomeo; come se codesto giudizio io l'avessi tolto dal Fiocco. Invece il mio libro era già stampato quando uscì quello del Professore Patavino, e la mia opinione era indipendente dalla sua. In realtà quella tesi riguardante Fra Bartolomeo era già stata avanzata da altri, e ben prima. Credo ne parli già il Cavalcaselle; e certamente lo Justi, sin dal 1908.

Perché definisci come "curiosa" (pag. 118) la mia attribuzione a Sebastiano del "pifferano" di Napoli? A me, veramente, pare molto più curioso il fatto che tu non ti sia accorto di essere di fronte ad un'opera (o dilla pure una copia) del Maestro da te studiato. Il carattere sebastianesco del "pifferano" è tanto evidente che il Berenson appunto lo afferma, sia pure sotto la denominazione di "copia". (E nota che questa opinione più recente del Berenson mi era sfuggita, mentre mi era rimasta nella memoria quella sua che lo faceva del Cariani). Ma la copia cinquecentesca, a cui accenno nel mio libro (pag. 173) che la dice essere opera di "Sebastianos Ve. Pict." taglia ogni dubbio. Ti pare possibile che nel Cinquecento si mettesse quel nome ad una

Morassi Antonio, lettera di Morassi a Pallucchini del 2 ottobre 1944; per gli anni di Soprintendenza a Genova, cfr. Cap. 2 e Cap. 3.

⁷⁴⁹ ARP, Serie 1 ("Carteggio"), Sottoserie 1.1 ("Corrispondenza con enti e persone"), Busta 5 ("Corrispondenza degli anni 1951 e 1952"), Fascicolo 2 ("Corrispondenza dell'anno 1952"), Sottofascicolo Morassi Antonio, lettera di Morassi a Pallucchini del 16 novembre 1952; per il soggiorno americano di Morassi, cfr. Cap. 3, pp. 67-74.

⁷⁵⁰ R. PALLUCCHINI, *Sebastian Viniziano: fra Sebastiano del Piombo*, Mondadori, Milano 1944.

⁷⁵¹ A. MORASSI, *Giorgione ... cit.*

⁷⁵² A. MORASSI, *Il Tiziano di Casa Balbi ... cit.*

immagine tanto giorgionesca, quando il nome di Giorgione era così famoso? Le forme grandeggianti, sode, di quel volto con le sue ombre terree sono del tutto del Luciani, e proprio del suo periodo maturo, come nel “Adorazione” di Cambridge.

Prima che dal Suida (1935) l’opinione circa autografia giorgionesca dell’”Adorazione Allendale” fu da me espressa in un articolo sulla Mostra di Londra nell’”Emporium” del marzo 1930: molto decisamente io la consideravo allora come un capostipite importantissimo di Giorgione. Poiché quel mio articolo è citato nel mio libro, è errato darmi apparire come successore, in questo, dell’ottimo Suida. (pag.17).

Non è affatto convincente la tua affermazione (pag. 53) che il disegno del “Cristo alla colonna” della raccolta Rasini sia derivazione romana seriore al dipinto. Il disegno diversifica notevolmente dalla pittura. Osservalo bene: esso potrebbe suggerirti qualche idea sullo stile grafico di Sebastiano. Aggiungo che il disegno era stato classificato, nella raccolta Dubini, come opera di Sebastiano sia dal Prizzoni che dal Morelli.

Perché debba essere proprio “inaccettabile” (addirittura!) la mia attribuzione a Palma delle “Tre mezze figure” di Detroit (pag. 113) non mi spiego. La pasta densa, compatta del quadro è del tutto Palmanesca e niente a fatto Carianesca. Vè in quel dipinto un tono argenteo così vicino a Tiziano, come il Cariani non l’ha mai avuto, ma sì il Palma. La tua affermazione ha un sapore troppo reciso, che sa di personale. Ora, a parte il fatto che la conoscenza personale con quel dipinto tu non l’abbia mai fatta, mi pare strano un atteggiamento così antitetico nei miei riguardi.

Codeste cose, caro Pallucchini, non mi suonano bene. E se tu hai particolari ragioni di animosità nei miei confronti, dimmele apertamente, che sarà meglio.

Tanti saluti

Tuo

A. Morassi⁷⁵³.

Pallucchini rispose difendendo i propri punti, ma ribadendo la stima per il collega:

Caro Morassi,

rispondo alla tua del 26 febbraio. Mi dispiacerebbe davvero che alcune mie opinioni contrastanti alle tue nel campo giorgionesco ti avessero fatto supporre una qualche mia animosità verso la tua persona. Se non erro, questo lascia supporre la tua lettera.

Già altra volta, con tutta franchezza, ebbi a significarti il mio dissenso a proposito del tuo volume su Giorgione: generale, per il modo col quale tu hai proposto criticamente la personalità giorgionesca, particolare in fatto di attribuzioni. Tanto che mi astenni di pubblicare la recensione

⁷⁵³ ARP, Serie 1 (“Carteggio”), Sottoserie 1.1 (“Corrispondenza con enti e persone”), Busta 3 (“Corrispondenza degli anni 1942, 1945-1947 e perizie degli anni 1944-1960”), Fascicolo 2 (“Corrispondenza dell’anno 1945”), Sottofascicolo Morassi Antonio, lettera di Morassi a Pallucchini del 26 febbraio 1945.

del libro, che tu stesso mi avevi chiesto e una rivista mi sollecitava: non mi parve opportuno, nei riguardi dei nostri rapporti cordiali, metter in pubblico il mio esplicito pensiero sul tuo libro.

Devo anche aggiungere che, se giudicavo negativamente la tua fatica giorgionesca, ciò non intaccava per nulla il mio giudizio favorevole su tanti altri tuoi studi: per esempio quelli sulla pittura medioevale nel Trentino, sul Romanino, sul Lotto ed infine sul Tiepolo, tanto che ti invitai a collaborare alla collezione bergamasca.

Ciò premesso, passiamo alle tue osservazioni:

1. Prendo atto di quanto dichiarai circa l'indipendenza della tua opinione dell'influenza di Fra Bartolomeo su Giorgione da quella di Fiocco.

Ma le apparenze potevano suonare diversamente: considera che il libro di Fiocco era finito di stampare il 30 ottobre 1941 e messo in vendita ai primi del gennaio del '42: il tuo è finito di stampare il 30 aprile 1942 (e messo in vendita nell'autunno, se non erro).

2. Devi pure ammettere che pubblicare il Pifferano di Napoli come cosa del Cinquecento è stato da parte tua una leggerezza, quando già da parecchi lo si era riconosciuto come copia.

3. Rileggi con maggior attenzione la mia pagina 17 e t'accorgerai che io ti metto in coda al Suida a proposito del n. 70 delle Gallerie di Venezia e non della Natività Allendole.

4. Ero e rimango dell'opinione, assieme ad alcuni studiosi, che il disegno Rasini non sia di Sebastiano: nonostante che il Frizzoni ed il Morelli glielo attribuissero: così come altre volte ho rifiutato opinioni id tali critici.

5. Mi ostino pure a ritenere "inaccettabile" la tua assegnazione al Palma del gruppo di Detroit. Non presumo di venirti ad insegnare che le foto, se non danno l'elemento colore, offrono tuttavia tali elementi di costituzione formale dell'opera che bastano spesso a non lasciare dubbi sulla possibilità o absurdità di una attribuzione. Nel nostro caso, trovami in tutta l'opera del Palma (prendiamo pure l'inflazionistico Gombosi), una figura d'uomo come quello di destra, un brano di veste come quello di sinistra!

Caro Morassi, vedi dunque di considerare il mio lavoro senza partiti presi: perché torno a dichiararti, nessun motivo di animosità mi ha mai spinto contro di te. SI tratta, mi pare, di opinioni contrastanti in sede di critica: e non di più.

Voglio sperare di leggerti presto e con tono mutato⁷⁵⁴.

Il confronto tra i due critici svela riserve verso la reciproca metodologia, quelle "leggerezze" commesse da entrambi, l'uno nell'esprimere giudizi sulla sola fotografia di un'opera, l'altro nel non riconoscerne una copia. Il tono d'attacco di Morassi, deciso nel difendere la propria autorità, non teme nemmeno quel sentore d'arroganza che vi si può cogliere; tuttavia, a distanza di una decina

⁷⁵⁴ ARP, Serie 1 ("Carteggio"), Sottoserie 1.1 ("Corrispondenza con enti e persone"), Busta 3 ("Corrispondenza degli anni 1942, 1945-1947 e perizie degli anni 1944-1960"), Fascicolo 2 ("Corrispondenza dell'anno 1945"), Sottofascicolo Morassi Antonio, lettera di Pallucchini a Morassi del 26 marzo 1945.

d'anni, esso è completamente mutato, nel promettere all'amico il suo *Esordi di Tiziano*⁷⁵⁵ per la rivista «Arte Veneta», da lui diretta:

Caro Pallucchini,

grazie del tuo amichevole interessamento per la mia collaborazione alla progettata "Mostra di Giorgione" - che spero vivamente si faccia!

T'ho telefonato ieri perché volevo dirti di pazientare ancora qualche giorno per il mio art. su gli "Esordi di Tiziano": l'art. è quasi pronto, e te lo porterò io stesso, venendo a Venezia il prossimo venerdì 9 corr.

È un po' lunghetto: circa 15 pagg. dattiloscr. (più le note) e circa 18-20 ill. (ma queste si possono riprodurre in form. picc.).

Vedi, ti prego, se riesci a trovare quella foto del Lor. d. Credi!!! Me la chiede urgentemente l'interessato.

Al piacere di rivederti tra pochi giorni a Venezia, cordiali saluti

A. Morassi⁷⁵⁶.

Nel 1963, Pallucchini fece dono a Morassi di un estratto di «Arte Veneta», il suo *Un nuovo ritratto di Tiziano*⁷⁵⁷, quale «riconoscente omaggio»⁷⁵⁸. Il goriziano, infatti, era stato il primo ad esprimersi circa il dipinto⁷⁵⁹, passato dalla collezione inglese di Lady Saville ad una raccolta svizzera nel 1957; riprendendo un altro «omaggio amichevole», quello fattogli da Wilhelm Suida nel 1935⁷⁶⁰, Morassi ne aveva ricordata la diffusione tramite l'incisione secentesca pubblicata proprio dallo storico austriaco. Sulla base di questa, Suida si diceva incline a reputare l'originale di mano del Cadorino, dubitandone però l'identificazione quale ritratto di Raffaello, e affermando comunque la dispersione dell'originale. Morassi invece lo aveva riconosciuto presso la collezione londinese, constatando la sostanziale corrispondenza all'incisione e datando l'opera attorno al 1510. Circa la paternità, non ha dubbi

tanto esso corrisponde al mondo poetico tizianesco di quegli anni ed alla magia del suo colore. E qui mi ritornano in mente le parole del Dolce [...] laddove esalta la potenza del colore del Vecellio: "...a Titiano solo si dee dare la gloria del perfetto colorire, la quale o non hebbe alcun de gli antichi: o se l'hebbe, mancò a chi più, a chi manco, in tutti i moderni: perciocchè, come io dissi, egli cammina di

⁷⁵⁵ A. MORASSI, *Esordi di Tiziano*, in «Arte Veneta», 1955, 8 (1954-1955), pp. 178-198.

⁷⁵⁶ ARP, Serie 1 ("Carteggio"), Sottoserie 1.1 ("Corrispondenza con enti e persone"), Busta 6 ("Corrispondenza degli anni 1953-1955"), Fascicolo 2 ("Corrispondenza dell'anno 1954"), Sottofascicolo Morassi Antonio, lettera di Morassi a Pallucchini del 4 luglio 1954.

⁷⁵⁷ AFAM, Unità 214, Sottounità "Opuscoli". Riferimento bibliografico: R. PALLUCCHINI, *Un nuovo ritratto di Tiziano*, in «Arte Veneta», Annata XII, Venezia 1958, pp. 63-69.

⁷⁵⁸ *Ivi*, appunto manoscritto.

⁷⁵⁹ A. MORASSI, *Ritratti del periodo giovanile di Tiziano*, in *Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60 Geburtstag*, Graz 1956, pp. 124-131.

⁷⁶⁰ W. SUIDA, *Le Titien*, Weber, Paris 1935.

pari con la Natura: onde ogni sua figura è viva, si muove, e le carni tremano”. (Nessuna descrizione delle carni dipinte dal Cadorino val questa parola: “t r e m a n o”⁷⁶¹.

Pallucchini risponde attestandone la diffusione attraverso la stampa secentesca che lo rivendicava quale opera tizianesca, identificandola come ritratto di Raffaello. Il giovane, a mezzobusto, di tre quarti, s’affaccia su un davanzale in perfetta armonia stilistica col paesaggio al tramonto retrostante.

Quale vibrazione Tiziano sa trarre da una materia cromica, che costruisce la sostanza delle cose e la parvenza dell’atmosfera con una corporeità tessuta di luce, immersa e verificata in uno spazio reale! Prodigiosa è la densità strutturale del paesaggio, per niente descrittivo: dove avverti come la perennità di un respiro cosmico, accordata, secondo l’insegnamento giorgionesco, alla situazione sentimentale del personaggio evocato⁷⁶².

Pallucchini colloca il ritratto accanto al *Letterato col libro* di Hampton Court e al *Medico di Parma* del Kunsthistorisches di Vienna, per la medesima impostazione conferita dalla posa a tre quarti e dall’arcata delle spalle, nonché per dettagli di costume (la camicia bianca, a piegoline sottili) e vicinanza di stile (il riflesso sul naso)⁷⁶³. Nel catalogo della mostra *Le siècle de Titien. L’âge d’or de la peinture à Venise*, tenuta nel Grand Palais di Parigi nel 1993, Vittoria Romani si riferisce all’opera quale “ritrovata in una collezione privata da Pallucchini e Morassi”⁷⁶⁴.

Anche di questo Tiziano si trova riscontro nella corrispondenza tra i due studiosi, a cominciare da una lettera del 14 luglio 1958 con la quale Morassi avvertiva il collega che

Il giorno 28 c.m. nel pomeriggio sarà qui di passaggio il proprietario del ritratto di Tiziano (da Londra) e vorrebbe conferire con te anche per un'altra cosa molto importante dello stesso Maestro, che si trova a Zurigo. Potresti venire? Naturalmente "invitato" da lui, ed "invitato" anche per andare a Zurigo ecc. Credo che ne varrebbe la pena⁷⁶⁵.

Pallucchini rispose il 28 luglio, spiegandosi impossibilitato a raggiungerlo a Milano ma pregandolo «di dire al proprietario del Tiziano che sono d'accordo nell'attribuzione e sulla relativa perizia (ce la divideremo)»⁷⁶⁶.

Non v’è certezza si tratti proprio del presunto *Ritratto di Raffaello*; ogni dubbio è però dissipato da una lettera di alcuni mesi più tardi, all’inizio del 1959:

⁷⁶¹ A. MORASSI, *Ritratti del periodo giovanile di Tiziano* ... cit., p. 130.

⁷⁶² R. PALLUCCHINI, *Un nuovo ritratto di Tiziano* ... cit., p. 63.

⁷⁶³ *Ivi*, pp. 63-64.

⁷⁶⁴ *Le siècle de Titien. L’âge d’or de la peinture à Venise*, Paris Grand Palais, 9 mars-14 juin 1993, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1993, p. 420.

⁷⁶⁵ AFAM, Unità S.N. 17a Corrispondenza-Appunti, lettera di Morassi a Pallucchini del 14 luglio 1958.

⁷⁶⁶ AFAM, Unità S.N. 17a Corrispondenza-Appunti, lettera di Pallucchini del 28 luglio 1958.

Caro Pallucchini,

ti scrivo per incarico dell'amico londinese che incontrammo a Zurigo. Egli ti pregherebbe di venire a Zurigo verso il 22-23 m-c- (a sue spese naturalmente) per vedere in originale quel "Ritratto" (presunta immagine di Raffaello) dipinto da Tiziano di cui ti mostrai le fotografie e che io pubblicai - in succinto - nella "Festschrift Sas Zaloziecki" due anni fa. Tu avevi promesso di includere l'opera nel tuo prossimo libro, riproducendola in piccolo formato. Ora il proprietario avrebbe interesse ad una tua esplicita "opinione" (che non ricordo se fu mai da te scritta) del medesimo in qualche seria rivista (DU, Connoisseur?...).

Scrivimi, ti prego, se puoi accogliere la richiesta.

Cordiali saluti e ad uno sperabile presto arrivederci⁷⁶⁷.

A distanza di un mese esatto, il goriziano confidava nel fatto che Pallucchini avesse ricevuto da Londra il materiale concordato, aggiungendo in post-scriptum «Quando vieni a Milano? Avrei da parlarti per Bellini e Tiziano»⁷⁶⁸. Questi rispose il 16 febbraio:

Caro Morassi,

grazie per il bel saggio su Pellegrini e Guardi e grazie per la tua dell'11 febbraio.

Ho quasi finito l'articolo su Tiziano: purtroppo non riesco a trovare il tuo estratto dalla miscellanea austriaca dove hai pubblicato tale ritratto. Purtroppo non ho ancora riordinato questa parte della biblioteca. Me ne potresti inviare una copia in prestito? Te la rimanderei subito.

[...]

Cordialmente tuo,

Rodolfo Pallucchini⁷⁶⁹.

Copia che fu spedita, come risulta dalla risposta del 18 febbraio⁷⁷⁰. Un'altra lettera sembra far riferimento alle bozze del sopracitato articolo di Pallucchini per «Arte Veneta»⁷⁷¹, sebbene non concordi circa l'anno di pubblicazione.

Caro Pallucchini,

ti ringrazio di avermi fatto leggere in bozze il tuo articolo, che qui unito ti restituisco.

Tutto ottimamente, ma a mio parere la datazione da te proposta è troppo tarda. Io non credo che il "giovane" Frick possa essere collocato dopo gli affreschi di Padova: la sua materia è liquida, trasparente, "colante", esattamente come a Padova. (Nota poi, che io sono sempre più incline a credere che si tratti del ritratto di Giorgione). Anche il "Ritratto" Petworth è, secondo me, dello

⁷⁶⁷ AFAM, Unità S.N. 17a Corrispondenza-Appunti, lettera di Morassi a Pallucchini dell'11 gennaio 1959.

⁷⁶⁸ ARP, Serie 1 ("Carteggio"), Sottoserie 1.1 ("Corrispondenza con enti e persone"), Busta 8 ("Corrispondenza degli anni 1958-1960"), Fascicolo 2 ("Corrispondenza dell'anno 1959"), Sottofascicolo Morassi Antonio, lettera dell'11 febbraio 1959.

⁷⁶⁹ AFAM, Unità S.N. 17a Corrispondenza-Appunti, Lettera di Pallucchini del 16 febbraio 1959.

⁷⁷⁰ AFAM, Unità S.N. 17a Corrispondenza-Appunti, lettera di Morassi a Pallucchini del 18 febbraio 1959.

⁷⁷¹ R. PALLUCCHINI, *Un nuovo ritratto di Tiziano ...* cit.

stesso tempo di quello Frick, circa il '10. (Degli stessi anni mi sembra l'uomo col libro della Kress, opera per me arcisicura di Tiziano. Altro che Cariani!). D'accordo invece per il "Musicista" della Spada, ed altri. Ma per il presunto Raffaello non andrei tanto avanti.

Forse potresti accennare al quadro del Greco, in cui raffigurò Tiziano, Michelangelo, il Clovio e Raffaello. In questo l'Urbinate appare non bellissimo. Il Greco deve aver avuto qualche altra fonte iconografica.

Non avrei altre osservazioni da fare. L'articolo, del resto, mi pare, come detto, ottimo.

Tante cose cordiali e grazie ancora⁷⁷².

Un successivo aggiornamento da parte di Morassi mette al corrente l'amico circa la spedizione degli estratti di entrambi ai londinesi, che lo avrebbero pregato di fornire loro una dichiarazione scritta circa la corrispondenza tra il dipinto e l'incisione pubblicata da Suida⁷⁷³. Una copia della lettera inviata da Morassi agli inglesi in data 2 ottobre 1959 si trova, forse per errore, allegata ad una lettera che non ne fa menzione:

Dear Sir,

You are asking me, how the differences can be explained between the painting by Titian, believed to be the portrait of Raphael, and the engraving reproduced in Suida's book.

Things are as following. The picture was till a few years ago in the state as it was engraved, that is, with the column at the right. This column was an addition, of about a century later than Titian. When the painting was engraved in the XVIIth Century, it looked of course with the column.

During the cleaning of the picture (which was made a few years ago), it became evident that the column was not original. Removing this latter addition, the original landscape came out (with the trees, the sky, the clouds) and it was in a very good state of preservation.

In Suida's book the engraving is dated rightly as belonging to the XVIIth Century. In fact, the painting was copied by the engraver after it was overpainted with the column.

I hope this is quite clear.

With best regards

Yours

Antonio Morassi⁷⁷⁴.

Giunsero infine gli anni Sessanta, e con essi le monografie su Tiziano di entrambi. Da un paio di missive di Morassi si possono trarre alcune informazioni per arricchire ulteriormente l'analisi

⁷⁷² AFAM, Unità S.N. 17a Corrispondenza-Appunti, lettera di Morassi a Pallucchini del 3 maggio 1959.

⁷⁷³ ARP, Serie 1 ("Carteggio"), Sottoserie 1.1 ("Corrispondenza con enti e persone"), Busta 8 ("Corrispondenza degli anni 1958-1960"), Fascicolo 2 ("Corrispondenza dell'anno 1959"), Sottofascicolo Morassi Antonio, lettera di Morassi a Pallucchini del 2 novembre 1959.

⁷⁷⁴ ARP, Serie 1 ("Carteggio"), Sottoserie 1.1 ("Corrispondenza con enti e persone"), Busta 8 ("Corrispondenza degli anni 1958-1960"), Fascicolo 2 ("Corrispondenza dell'anno 1959"), Sottofascicolo Morassi Antonio, lettera di Morassi a Pallucchini del 28 ottobre 1959.

dell'edizione per Amilcare Pizzi⁷⁷⁵: innanzitutto, assumendo per buono il dato di vendita riferito dal goriziano, non la si direbbe affatto “una monografia poco considerata”, come suggerito dal titolo del presente studio, risultando esaurita ad un paio di mesi dalla pubblicazione.

Caro Pallucchini,

grazie della tua del 21 u. s.

E grazie dell'annunciato invio del tuo TRECENTO, che sarò ben felice di ricevere.

Il mio TIZIANO, che il Pizzi ha messo in commercio in mille esemplari, dandomene solo tre, è esaurito. Non sono riuscito sinora ad avere una sola copia in più. Ma pare che delle copie fatte per la RAI (il furbo!) ci sarà qualcuna disponibile. Appena l'avrò, te la spedirò, sta certo: e sarò ben lieto di farlo.

[...]

Con cordiali saluti

Tuo

A. Morassi⁷⁷⁶.

Si apprende altresì che il *Tiziano* di Morassi aveva ricevuto l'apprezzamento del collega; a supporto delle considerazioni qui proposte circa l'opera⁷⁷⁷, in fatto di tempistiche di realizzazione e focus tematico, si riportano le parole dello stesso autore.

[...] Sono lieto che il TIZIANO abbia il tuo plauso. E' condensato in breve per esigenze dell'editore: ma ho voluto dare una struttura essenziale al percorso del maestro, mettendo specialmente in rilievo il periodo giovanile e quello tardo. Leggerò, quando le pubblicherai, con molto interesse le tue nuove "lezioni" tizianesche (e mi auguro che tu finisca per accogliere anche il "Concerto campestre" come sublime sua creazione giovanile). [...]⁷⁷⁸

Pallucchini dedicò al *Tiziano* due volumi per la collana “Maestri del colore” di Fabbri Editore nel 1965⁷⁷⁹, facendo poi dono a Morassi dell'edizione del 1969 per Sansoni⁷⁸⁰. In questa copia, conservata presso la Biblioteca di Area umanistica dell'Università Ca' Foscari, Morassi lasciò un appunto nella pagina dei ringraziamenti, dove veniva nominato:

⁷⁷⁵ A. MORASSI, *Tiziano* ... cit.

⁷⁷⁶ ARP, Serie 1 (“Carteggio”), Sottoserie 1.1 (“Corrispondenza con enti e persone”), Busta 9 (“Corrispondenza degli anni 1961-1962 e 1964-1965”), Fascicolo 4 (“Corrispondenza dell'anno 1965”), Sottofascicolo Morassi Antonio, lettera di Morassi a Pallucchini del 25 gennaio 1965.

⁷⁷⁷ Cfr. Cap. 4.

⁷⁷⁸ ARP, Serie 1 (“Carteggio”), Sottoserie 1.1 (“Corrispondenza con enti e persone”), Busta 9 (“Corrispondenza degli anni 1961-1962 e 1964-1965”), Fascicolo 4 (“Corrispondenza dell'anno 1965”), Sottofascicolo Morassi Antonio, lettera di Morassi a Pallucchini del 18 febbraio 1965.

⁷⁷⁹ R. PALLUCCHINI, *Tiziano*, Fabbri Editore, Milano 1965.

⁷⁸⁰ R. PALLUCCHINI, *Tiziano*, Sansoni, Firenze 1969 [MORASSI MOR 1225; MORASSI MOR 1226].

9/3/76 NOTA: ho insistito da molto tempo perché l'amico R. P. [Rodolfo Pallucchini, NdR] mutasse i suoi concetti "pangiorgioneschi" (retaggio di Gius. Fiocco) in quelli più aggiornati sulla supremazia di Tiziano. Appena alla vigilia di terminare questo libro, Rodolfo si convertì alle mie idee, quasi del tutto, non però sul "Concerto Campestre"⁷⁸¹.

Qui, come in *Profilo di Tiziano*⁷⁸², pubblicato appena l'anno successivo alla scomparsa del goriziano, Pallucchini ne cita gli *Esordi di Tiziano*⁷⁸³, senza attingere alla monografia del '64. Il dato è indicativo. Pallucchini era uno studioso, ma anche un amico per Morassi, e si diceva stimarne l'operato. Quella del 1964, però, è la sua dichiarazione, intrisa del suo inconfondibile carattere: sul "suo" Tiziano, doveva avere l'ultima parola.

L'ultima lettera non rappresenta uno scambio diretto tra i due intellettuali. Si tratta di una richiesta pervenuta a Morassi dalla signora Gerd Charlotta Vänerman, che il 10 ottobre 1973 gli scrisse da Stoccolma.

Dear Sir,

At my latest visit in Rome some month ago, I met Dr De Campos in the Vatican museum. My intention was to learn who, according to his opinion, may be the greatest expert of Italian art. Dr De Campos mentioned Prof. Rodolfo Pallucchini. I was short of time so therefore I have to get into touch with him by a letter. I send You a copy of his letter to me. The matter is some paintings originating from Italy that for many years have been and still are in my father's possession in Stockholm. It might be mentioned that my father Emil Hagström is more than 80 years of age and for more than 60 years his work has consisted of restoring paintings. He is still said to be the most famous one to be found in Sweden. In the last few years he has been interested in having confirmed this opinion of the painter of these pictures. [...] Then we came to photo No 2. This painting was examined by Professor W von Rakint in 1936. Prof. W. von Rakint who earlier / before ther evolution / was in the position od the head of the museum / Ermitage / in S:t Petersburg /now Leningrad / and a member of honor of the former Historical Institute of Art. He visited Stockholm in 1936 and was in a position to see the painting. He considered the painting to be made by Tizian in his youth, painted about 1525. Dr De Campos was not quite sure but advised me to consult Prof. Pallucchini about this painting. [...]

Mrs. Gerd Charlotta Vänerman⁷⁸⁴.

Vänerman, figlia di un restauratore in possesso di dipinti pregiati, recandosi a Roma aveva incontrato Deoclecio Redig de Campos, Direttore dei Musei Vaticani, che le aveva suggerito di rivolgersi a

⁷⁸¹ Ibid.

⁷⁸² R. PALLUCCHINI, *Profilo di Tiziano*, A. Martello-Giunti, Firenze 1977.

⁷⁸³ A. MORASSI, *Esordi di Tiziano* ... cit.

⁷⁸⁴ AFAM, Unità V XIX, Sottounità 11, lettera di Mrs. Gerd Charlotta Vänerman del 10 ottobre 1973.

Pallucchini per avvalersi di una sua consulenza per la conferma delle attribuzioni paterne di tre opere, nello specifico, tra le quali un possibile Tiziano. Morassi rispose il 9 novembre 1973:

[...] I have looked with great interest to the reproductions and have read also the report of the former opinions on the pictures.

[...]

The "Madonna" attributed to Titian is very near to him but, in my opinion, it belongs not to Titian himself but to his brother Francesco Vecellio⁷⁸⁵.

L'opera in questione sarebbe una *Madonna con Bambino e San Giovannino* di 52,5 x 67,5 cm, che il goriziano attribuì a Francesco Vecellio, fratello di Tiziano. Quel che conta è però la lettera di Pallucchini che la signora Vänerman allegò alla propria, compilata a Venezia il 6 luglio 1973.

Gentile Signora,

ho esaminato con molto interesse le fotografie a colore di dipinti di Sua proprietà.

Purtroppo per i troppi impegni universitari ed editoriali non sono in grado di assumermi l'incarico di studiare tali dipinti. In ogni caso i miei studi sono specializzati nel campo dei veneti.

Della cerchia di Tiziano è appunto la Madonna col Bambino e S. Giovannino: ma per dire qualcosa di più sicuro bisognerebbe studiare direttamente il dipinto. Le consiglio in ogni caso di rivolgersi al prof. Antonio Morassi di Milano, Bastioni Venezia I, grande competente nel campo dell'arte veneta.

Con i miglior saluti,

Rodolfo Pallucchini⁷⁸⁶.

Era il 1973. I due studiosi, Pallucchini e Morassi, pur condividendo un rapporto d'amicizia, non sempre avevano espresso reciproco supporto nelle proposte tizianesche; anzi, proprio gli ultimi anni, il goriziano sembrava quasi "chiedere il conto". Eppure, quello che era stato indicato dal Direttore generale dei Musei Vaticani quale più grand'esperto di arte italiana, indirizzava personalmente una consulenza attinente Tiziano ad Antonio Morassi: si conclude così, con quest'ulteriore prova del suo valore, la ricostruzione critica di uno studioso e dell'oggetto del suo *ubi consistam*.

⁷⁸⁵ AFAM, Unità V XIX, Sottounità 11, lettera di Morassi a Mrs. Gerd Charlotta Vänerman del 9 novembre 1973.

⁷⁸⁶ AFAM, Unità V XIX, Sottounità 11, lettera di Rodolfo Pallucchini a Mrs. Gerd Charlotta Vänerman del 6 luglio 1973.

Appendici

Appendice 1 – L'Archivio Morassi e Tiziano

Presso l'Archivio Fototeca Antonio Morassi sono conservate 7 unità dedicate a Tiziano. In ulteriori 15 unità, tuttavia, è stato possibile rintracciare materiale di varia natura (manoscritti, corrispondenza, estratti) riconducibile agli studi intorno al Cadorino.



Le unità dedicate a Tiziano presso l'Archivio Morassi.

Le unità dalla 208 alle 214 sono dunque quelle titolate all'artista, di cui di seguito si riporta la consistenza.

UNITÀ 208 – TIZIANO (EDIZIONI PIZZI 1964)

- Sottunità 1 “Tiziano. Pizzi 1964”

Manoscritti/dattiloscritti 23. Corrispondenza originale/foto 32.

- Sottounità 2 “Tiziano. Vecchio vol. Pizzi”

Manoscritti/dattiloscritti 11.

- Sottounità 3 “A. Morassi Tiziano ed. Pizzi”

Manoscritti/dattiloscritti 305.

- Sottounità 4 “Testo volume Pizzi”

Ritagli 172. Manoscritti/dattiloscritti 216. Corrispondenza originale/foto 1.

UNITÀ 209 – TIZIANO RITRATTI

- Sottounità 1 “Tiziano. Ritratti maschili (1)”

Fotografie 27459-27509. Ritagli 1. Cartoline 2.

- Sottounità 2 “Tiziano. Ritratti maschili (2)”

Fotografie 27510-27559. Ritagli 10. Cartoline 1. Manoscritti/dattiloscritti 11. Corrispondenza originale/foto 8. Expertise originale/foto 6.

- Sottounità 3 “Tiziano. Ritratti maschili (3)”

Fotografie 27560-27602. Ritagli 4. Cartoline 3. Expertise originale/foto 4.

UNITÀ 210 – TIZIANO (ATTRIBUITI SCUOLA COPIE DERIVAZIONI)

- Sottounità 1 “Tiziano?”

Fotografie 27603-27604. Corrispondenza originale/foto 1. Expertise originale/foto 4.

- Sottounità 2 “Attrib. a Tiziano (busta)”

Fotografie 27605-27607. Fotocolor F273. Expertise originale/foto 1.

- Sottounità 3 “Tiziano (1). Attribuiti Scuola Copie Derivazioni”

Fotografie 27608-27691. Fotocolor F274, F275. Ritagli 18. Corrispondenza originale/foto 2. Expertise originale/foto 6.

- Sottounità 4 “Tiziano (2). Attribuiti Scuola Copie Derivazioni”

Fotografie 27692-27744. Fotocolor F276. Ritagli 1 (biglietto da visita). Manoscritti/dattiloscritti 3. Corrispondenza originale/foto 2. Expertise originale/foto 2.

- Sottounità 5 “Tiziano (3). Attribuiti Scuola Copie Derivazioni”

Fotografie 27745-27794. Ritagli 7. Manoscritti/dattiloscritti 15. Corrispondenza originale/foto 2. Expertise originale/foto 1.

UNITÀ 211 – TIZIANO. DIPINTI PROFANI

- Sottounità 1 “Tiziano. Composizioni profane (1)”

Fotografie 27795-27866. Ritagli 1. Cartoline 7.

- Sottounità 2 “Tiziano. Composizioni profane (2) – “I maestri della pittura” Epoca 1957. T. Pignatti”

Fotografie 27867-27942. Fotocolor F277. Ritagli 13. Cartoline 2. Manoscritti/dattiloscritti 2. Corrispondenza originale/foto 1. Expertise originale/foto 2. Estratti 1.

- Sottounità 3 “Tiziano. Serra Cassano (busta)”

Fotografie 27943-27945. Ritagli 1. Corrispondenza originale/foto 1 (1 telegramma).

UNITÀ 212 – TIZIANO. DIPINTI SACRI

- Sottounità 1 “Tiziano. Composizioni sacre (1)”

Fotografie 27946-28027. Ritagli 13. Cartoline 3. Manoscritti/dattiloscritti 1. Expertise originale/foto 5.

- Sottounità 2 “Tiziano. Composizioni sacre (2)”

Fotografie 28028-28114. Ritagli 9. Cartoline 1. Manoscritti/dattiloscritti 1.

- Sottounità 3 “Estratto V. Oberhammer 'Jahrbuch ... im Wien' 1964 n. 60“

UNITÀ 213 – TIZIANO. DIPINTI SACRI

- Sottounità 1 “Composizioni sacre. Santi”

Fotografie 28115-28166. Ritagli 1. Cartoline 1. Manoscritti/dattiloscritti 17. Corrispondenza originale/foto 1. Expertise originali/foto 1.

- Sottounità 2 “Composizioni sacre”

Fotografie 28167-28245. Ritagli 2. Cartoline 3. Manoscritti/dattiloscritti 1.

UNITÀ 214 – TIZIANO. RITRATTI DISEGNI INCISIONI OPUSCOLI

- Sottounità 1 “Tiziano. Ritratti muliebri”

Fotografie 28246-28273. Manoscritti/dattiloscritti 3.

- Sottounità 2 “Tiziano. Disegni (attribuzioni e scuola). Incisioni”

Fotografie 28274-28315. 2 facsimili disegno (Alinari), 1 facsimile disegno (Pezzini). Ritagli 2. Manoscritti/dattiloscritti 7. Corrispondenza originale/foto 1. Expertise originale/foto 1.

- Sottounità 3 “Materiale articolo ‘Salomè’ Pantheon 1968”

Fotografie 28316-28320. Estratti 1.

- Sottounità 4 “Foto Tiziano Ed. Pizzi”

Ritagli 93.

- Sottounità 5 “Opuscoli”

- Tietze-Conrat, *L'adorazione dei magi di Tiziano dipinta per il cardinale di Ferrara*, in «Emporium», Anno LX n. 1, gennaio 1954.
- Fiocco, *Il ritratto di Sperone Speroni dipinto da Tiziano*, dal «Bollettino d'Arte» del Ministero della Pubblica Istruzione, n. IV, ottobre-dicembre 1954.
- Kieslinger, *Tizian-Zeichnungen*, in «Separatabdruck aus Belvedere», 1937. Con dedica.
- Mayer, *Quelques notes sur L'œuvre du Titien*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1938. Con dedica.
- Verga, *Apoteosi di Tiziano*, in «CREMONA», Anno VII, n. 12, dicembre 1935. Con dedica.

- Hammer, *Titian, 1477-1576. King of painters and painter of kings*, in «The Compleat Collector», gennaio 1944.
- Cartolina di R. Bassi-Rathgeb del 28.V.55 circa la data di nascita effettiva di Tiziano.
- Brenzoni, *Il Girolamo Fracastoro di Londra e le sue vicende attributive. F. Torbido? Tiziano?*, da «IL FRACASTORO», anno LIII, n. 5, 1960
- De Benedetti, *Una «Sacra famiglia» giovanile di Tiziano*, in «EMPORIUM», anno LVI, n. 4, aprile 1950. Appunto di Morassi: “(attrib.), (ma non è)”.
- Suida, *Titian's portraits. Original and reconstructions*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1946. Tre copie, con dedica.
- Ionesco, *Un tableau du Titien découvert à Sibiu*, «L'Art dans la République Populaire Roumaine», n. 21, 1961.
- Bodmer, *Titian. The repose on the glicht into Egypt. A historical and critical study about a neglected masterpiece of the painter*, 1945.
- Pallucchini, *Un nuovo ritratto di Tiziano*, in «Arte Veneta», annata XII, 1958. Due copie, con dedica.
- Pallucchini, *Contributi alla pittura veneta del Cinquecento*, in «Arte Veneta», annate XIII-XIV, 1959-60.
- Sinding-Larsen, *Titian's Madonna di Ca' Pesaro and its historical significance*, in «Instituutum Romanum Norvegiae, Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», Vol. 1, 1962. Omaggio dell'autore.
- Pini, *Un paesaggio di Tiziano*, in «ACROPOLI», novembre 1960.
- Venturi, *Una Venere inedita di Tiziano*, in «Vita artistica», gennaio-febbraio 1932, pp. 1-3.
- Pignatti, *Über die Beziehungen Zwischen Dürer und dem jungen Tizian*, in «Aus Anzeige des Germanischen Nationalmuseums», 1971/72, pp. 61-69.
- Suida, *Rivendicazioni a Tiziano*, in «Vita artistica», anno II, n. 11-12, novembre-dicembre 1927, pp. 206-215.

A seguire, sono piuttosto riportate tutte le unità al cui interno è stato possibile rinvenire, appunto, ricerche e confronti attorno al tema “Tiziano”. Spesso, comparirà associato al nome del maestro,

Giorgione, come Morassi richiamerà quello del proprio, Max Dvořák; il materiale ivi raccolto pare interessare le ricerche dello studioso fino agli ultimi mesi della sua vita.

UNITÀ A

– Sottounità 7 “GIORGIONE UND TIZIAN”

Appunti manoscritti, Gorizia 10/4/54. Morassi intende fare luce sulla zona di frizione tra Giorgione e Tiziano che rischia di deformarne la personalità. Cita gli studi di Cavalcaselle-Crowe, Morelli, Hourticq, Gronau, Suida, Venturi, Richter, Hartlaub....

Lezione “GIORGIONE UND TIZIAN” e traduzione in inglese.

– Sottounità 8 “LECTURES U.S.A. 1954”

Morassi contatta diversi direttori museali e college, annunciando l'intenzione di recarsi negli States e proponendosi per tenere lectures su un tema a scelta tra Giambattista e Domenico Tiepolo, la famiglia dei pittori Guardi e Giorgione e Tiziano. Riceve perlopiù risposte negative, ma dalla Virginia gli chiedono consulenza proprio circa un Tiziano (che si sbilancia ad indicare quale opera tarda del Maestro).

– Sottounità 10 “LECTURES IN THE U.S.A. OTT-NOV 1952”

Elenco di diapositive mancanti per la conferenza su Giorgione e Tiziano. In una lettera del 9/7/52, sono richieste ai Fratelli Alinari. Una lettera di Dooley del Museum of Fine Arts di Boston a Morassi del 16/9/52 conferma la lecture sul tema prevista il 22 ottobre.

UNITÀ C

– Sottounità 1

Lettera del 16/1/1935 da Marini R. a Morassi. Ringraziamento per il Poldi Pezzoli. Richiede l'aiuto del Morassi per scrivere su «Emporium».

– Sottounità 5

Trascrizione dello studente G. G. delle lezioni tenute da Morassi presso l'Università di Pavia nel 1938/'39.

– Sottounità 8

Voce “Giorgione” per Collins Encyclopedia.

- Sottounità 10

Pensieri su Tiziano. Taccuino 1976.

UNITÀ E

- Sottounità 5 “Manoscritto Prolusione Venezia 1961 (12.9.1961)”

Manoscritto su Giorgione, datato 22/8/61 a Trieste. Contiene anche un “Giorgione. Testo definitivo”. Il testo risulta di particolare interesse, in quanto è corredato da numerose correzioni.

- Sottounità 6 “GIORGIONE corrispondenza libro 1941 ed altro”

In una lettera del 27/1/1938, Morassi scrive al Direttore del Regio Archivio di Stato di Venezia, Guido Manganelli, chiedendo informazioni circa due documenti riferiti al dipinto commesso a Giorgione dal Consiglio dei Dieci.

Il 4/1/1938, Morassi scrive a Coletti a Treviso per richiedergli fotografie dei particolari della pietà di Tiziano in Treviso, anche per illustrare il dipinto a lezione.

Il 7 gennaio, Coletti gli risponde esprimendosi più propenso a considerarlo un Tiziano che un Giorgione. Nella corrispondenza s’inserisce Fausto Piovan, Direttore del Monte di Pietà di Treviso.

Segue corrispondenza relativa a fotografie/radiografie.

UNITÀ G

- Sottounità 6 “”TIZIANO’ Mostra Petit Palais 1966”

Note su un “Tiziano” di pennello spagnolo. Manoscritto e dattiloscritto.

- Sottounità 7 “Gli inizi di Tiziano 1976”

Comprende lettera non spedita scritta a Pallucchini da Gardone Riviera il 23/8/1976, in cui spiega d’aver rinunciato alla prolusione del 7 settembre.

UNITÀ V IXX

– Sottounità 11

Fotografia opera di F. Vecellio.

Con una lettera del 6/7/1973, Pallucchini indirizza una signora che lo aveva contattato sottoponendogli alcune fotografie dei dipinti di sua proprietà a Morassi.

Lettera del 10/19/1973 di Mrs. Gerd Charlotta Vänerman, che riferisce d'aver sottoposto tre quadri appartenenti al padre, restauratore prestigioso in Svezia, al Dr. De Campos ai Musei Vaticani. Per un giudizio su un possibile Tiziano, De Campos le avrebbe suggerito di contattare Pallucchini, che a sua volta la rimanda a Morassi. Questo le risponde il 9/11/1973, attribuendo l'opera al fratello di Tiziano, Francesco.

UNITÀ V XX

– Sottounità 24/25

Fotocopia di fotografia d'opera; sul retro, un manoscritto in tedesco di Ludwig Baldass, datato 3/6/1954.

Traduzione verificata in italiano (7/2/1966): si tratterebbe di una Venere ricondotta alla mano del giovane Tiziano.

Lettera manoscritta datata 29/5/73 da parte di Fragler.

Altre tre riproduzioni fotografiche del quadro.

UNITÀ V XXI

– Sottounità 1 b “Fototeca A. Morassi (...) – vedutisti”

Lettera del 10/06/1976 di Malagutti Enos. “Ritratto di nobile veneziano” attribuito a Tiziano (allegata foto inventariale V4066). Giudizio sullo stato di conservazione dell'opera.

UNITÀ V XXIII

– Sottounità 3

“Disegni veneziani del Cinquecento”. Appunti manoscritti; Tiziano è incluso in un elenco, ai suoi 5 disegni presi in esame si dedica una pagina. Sono conservate le relative 5 foto: V4289-V4293.

UNITÀ V XXIV

- Sottounità 4 (fotografie sciolte)

Ritratto maschile con attribuzione a Tiziano, in lingua tedesca, da parte di Detlev von Hadeln, allegate foto n. V4351-V4352.

V4353, un Tiziano firmato pubblicato in «Arte Veneta».

Ritratto, forse di Raffaello, trattato da Morassi (1955) e Pallucchini (1959). Riproduzione fotografica e due dettagli.

UNITÀ V XXV

- Sottounità 1

“Venere e Amore”. Il 7/07/1955 Serra di Cassano chiede a Morassi expertise, l’8/07/1955 Morassi si dice disponibile ad esaminare il quadro attribuito a Giorgione o Tiziano. Fiocco, il 2/11/1933, lo aveva attribuito a Tiziano. Morassi compila una scheda del dipinto (ID 3805).

V4383, V4384: due attribuzioni a Tiziano.

- Sottounità 3 “Galleria Balbi”

L’importanza del contenuto è segnalata dalla busta.

Elenco dattiloscritto di opere notificate, di vari artisti, aggiornato al VII-40, con aggiunte manoscritte. (15 p.)

Elenco indirizzi (proprietari?).

Elenco opere e relativa disposizione negli ambienti di Palazzo Balbi, Genova (7 p.).

Analisi manoscritta di una Sacra Conversazione, corredata da piccolo schizzo a penna del Morassi! Datato 20/1/1941.

- Sottounità 5 “Galleria del Duca d’Orleans”

Incisioni raffiguranti quadri di scuola veneziana commentate in francese. Forse bozza di catalogo.
Due Tiziano.

UNITÀ V XXX

Exposition Petit Palais, Paris 1965-1966. Le XVI^me Siècle Européen dans les Coll. Franc.

Fotografie opere di Tiziano: 28358, 28365, 28366.

UNITÀ SN021a – LIBRETTI, APPUNTI, NOTE D'ARTE

– Sottounità 28

“1968 – Longhi e Boschetti”. Il taccuino ospita appunti circa le “Valutazioni critiche nella Storia dell’arte”.

– Sottounità 31

“1971 – Gardone ‘Baita’”. Taccuino di riflessioni appuntate presso Gardone, circa il passare del tempo, la propria vocazione, la figura di Maestro che ha avuto in Dvorak; VITA SI SCIAS UTI LONGA EST. Dal verso opposto, appunti su un libro dedicatogli da vari colleghi (Bettini, Pallucchini, Zampetti e Rizzi); un foglio volante con la data del 4/5/1971 (National Gallery di Londra) con appunti su un “Enea e Anchise”.

UNITÀ 61

- Fiocco, *Il mio Giorgione*, in «Rivista di Venezia» a cura del Comune, anno I, n. 1, 1955.
- Pellizzari, *Il «Cristo morto Vendramin». Giorgione o Tiziano?*, estratto da «Giornale di Bordo», anno III, n. 1, ottobre-novembre 1969.
- Reinheldt, *Beitrag zu der Forschung um 'Giorgione'. Ist das Gemälde "Die Bedrangte" alias "Adultera" identisch mit "una nocte"*. Tre diversi documenti relativi all’identificazione da parte di Reinheldt di un Giorgione che per Morassi è Tiziano. Commenti di Morassi eccezionali: “fesserie”, “è un fissato...”, “ma chillu è uscito pazzo...”.

UNITÀ 232

– Sottounità 1

Ad una lettera dattiloscritta del 4/2/1964 alla Dottoressa Luciana, Morassi allega un elenco di opere di Tiziano (dattiloscritto, con numerose integrazioni/correzioni manoscritte) da aggiungersi alla voce “Tiziano” nell’Enciclopedia Universale dell’Arte.

– Fogli sciolti

- 1) Illustrazioni, opere attribuite. Elenchi.
- 2) Elenco manoscritto di “Opere da controllare”
- 3) Manoscritto, voce “Tiziano Vecellio” per l’Enciclopedia Universale dell’Arte. La calligrafia è quella della segretaria di Morassi, Mercedes Precerutti Garberi, ma il testo è ricco di integrazioni e note morassiane.
- 4) Segue
- 5) Segue
- 6) Segue
- 7) Segue
- 8) Attività grafica di Tiziano. Come sopra.
- 9) Le incisioni. Come sopra.
- 10) Bottega, collaboratori e scolari. Manoscritto autografo di Morassi.
- 11) Elenco manoscritto “Opere attribuite a Tiziano”, stilato dalla segretaria con appunti di Morassi.

UNITÀ 233

– Corrispondenza e documentazioni

Lettera del 10/5/1965 da Clifford Duits, art consultant, che fornisce informazioni circa la provenienza dell’opera di Tiziano *Salomè con la testa di Giovanni Battista*.

Il 27/9/1965, Morassi contatta il Direttore del Museo di Belle Arti di Vienna, Oberhammer, richiedendo informazioni circa 3 volumi contenenti le riproduzioni delle opere dell’imperatore Leopoldo I d’Austria; lo stesso giorno contatta la Direttrice del Museo di Belle Arti di Budapest, Clara Garas, chiedendo informazioni circa la collocazione degli schizzi per le incisioni del *Prodromus* (1735), che dovrebbero ritrarre anche la *Salomè* di Tiziano, un tempo nella Galleria dell’Arciduca Leopoldo Guglielmo a Bruxelles e poi dell’Imperatore Leopoldo I d’Austria.

Oberhammer risponde il 6 ottobre confermando la presenza dei 3 volumi presso il museo; Morassi abbozza due risposte.

Il 19/10/1965, il sostituto del direttore del Museo di Belle Arti di Budapest informa Morassi che presso il Gabinetto delle stampe di Budapest si trovano gli schizzi per le incisioni del *Prodromus*, ma va effettuato un controllo circa la presenza di quello per la *Salomè*. Il 27 ottobre la direttrice aggiorna negativamente la richiesta.

Il 12/10/1965 l'ispettore generale reggente dell'Archivio di Stato di Venezia, Morozzo della Rocca, risponde a Morassi fornendo informazioni circa la *Salomè*.

– *Una Salomè di Tiziano riscoperta*

Manoscritto di Morassi datato 24/11/1967, *Una “Salomè” di Tiziano riscoperta*.

Traduzione dello stesso, manoscritta, in inglese.

Bozza dattiloscritta dell'articolo, con note manoscritte di Morassi.

Bozza dattiloscritta delle note all'articolo, con aggiunte manoscritte di Morassi.

Riassunto dell'articolo, con note manoscritte di Morassi.

Riassunto dell'articolo, in tedesco.

– Relazione circa provenienza ed esame stilistico

Manoscritto della segretaria, Precerutti, con versioni eseguite da Tiziano sul tema “Erodiade e Giuditta”.

Analisi stilistica manoscritta di Precerutti, con aggiunte di Morassi.

Bozza manoscritta di Morassi dell'articolo.

Appunti dattiloscritti dal volume *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhochsten Kaiserhauses. Gemalde, Vienna 1882*.

Bruttacopia della prima stesura dattiloscritta, con aggiunte manoscritte del Morassi.

UN DIPINTO DI TIZIANO RISCOPERTO. Dattiloscritto con note manoscritte di Morassi.

Manoscritto sul concetto-stile del tardo Tiziano.

Manoscritto di Precerutti.

Ulteriore bozza dattiloscritta con numerose note, di Precerutti e Morassi.

Pagina dattiloscritta con analisi stilistica della *Salomè*.

Riproduzioni del volume *Kunstistorische Sammlungen des Allerhoechsten Kaiserhauses. Gemalde, Vienna 1882*.

– Tiziano – *Salomè*. Riproduzioni CEVAT

Varie riproduzioni dell'opera: per intero, dettagli, radiografie.

Appendice 2 – L'archivio storico dell'Università di Pavia

Le unità consultate presso l'archivio storico dell'Università di Pavia hanno invece permesso di inquadrarvi l'attività svolta da Antonio Morassi sia in quanto docente di Storia dell'arte medioevale e moderna tra 1936 e 1941, sia in quanto direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'ateneo.

Segnature pezzi consultati

- A) Registri lezioni di Storia dell'Arte per anno accademico
36-37 ASUPv, Lettere e Filosofia, Corsi, b. 2760 fasc. 7
37-38 ASUPv, Lettere e Filosofia, Corsi, b. 1439 fasc. 5
39-40 ASUPv, Lettere e Filosofia, Corsi, b. 1416 fasc. 1
40-41 ASUPv, Lettere e Filosofia, Corsi, b. 1416 fasc. 2
- B) ASUPv, Fascicoli docenti, fascicolo di Antonio Morassi
- C) ASUPv, Lettere e Filosofia, Verbali Consiglio, busta 624 fasc. 8 (verbali delle adunanze del Consiglio della Facoltà di Lettere e Filosofia dal 14 giugno 1935 al 5 marzo 1936)
ASUPv, Lettere e Filosofia, Verbali Consiglio, reg. 3654 (verbali delle adunanze del Consiglio della Facoltà di Lettere e Filosofia dal 10 dicembre 1936 al 31 marzo 1950)
- D) ASUPv, Consiglio d'Amministrazione, reg. 3639 (verbali delle adunanze del Consiglio d'Amministrazione dal 13 novembre 1935 al 15 ottobre 1938)
- E) ASUPv, Pos.

Descrizione sommaria del materiale concernente Antonio Morassi

Dal verbale del Consiglio d'Amministrazione 35/36-37/38, nel corso dell'adunanza del 29 dicembre 1936 (XV°) ad Antonio Morassi è conferito l'incarico consorziale per l'insegnamento di Storia dell'arte medioev. e mod. per L. 5808, a decorrere dal 1° gennaio 1937; lo stesso incarico è conferito a decorrere dal 1° novembre 1937, dal 1° novembre 1938, dal 1° novembre 1939, e dal 1° novembre 1940.

In una lettera indirizzata al Rettore del 20 gennaio 1938, Morassi risponde alla comunicazione fattagli dall'Economato dell'Università circa il mancato pagamento del compenso per il suo incarico nei mesi di novembre e dicembre 1937, facendo presente che:

- il ritardato inizio delle lezioni era stato dovuto alla “necessità” (sottolineatura originale) “di rivedere le opere di Giorgione nei Musei di Parigi, Vienna, Venezia e Firenze” per la preparazione del corso, viaggi coperti a proprie spese;

- al ritorno, aveva sofferto di un’influenza reumatica di cui aveva dato comunicazione al Preside prof. Suali;

- le ore di lezione non tenute nei mesi di novembre e dicembre sarebbero state recuperate, ferma l’intenzione di tenere il corso completo di 50 lezioni.

Pertanto, chiede al Rettore di prendere in considerazione la richiesta di pagamento delle due mensilità arretrate; per di più, considerando che parte dello stipendio è assorbito dalle spese di viaggio Milano-Pavia, chiede di avere “poco più di 3500 lire”.

Con una lettera del 2 gennaio 1939, Morassi informa il Rettore circa l’impossibilità di tenere le sue lezioni nei mesi di gennaio e febbraio 1939, a causa dell’incarico affidatogli dal Ministero dell’Educazione Nazionale per sistemare il reparto italiano della Golden Gate Exhibition a San Francisco; promette di rimediare intensificando le lezioni nei mesi tra marzo e giugno.

Dal verbale della seduta dell’11 marzo 1941:

d) Lettera del Prof. Antonio Morassi, incaricato di Storia dell’Arte, in cui richiede di essere esonerato dall’insegnamento a causa dei molti e gravi compiti inerenti alle sue funzioni di Soprintendente alle Antichità e Belle Arti della Liguria;

Il corso del 1936/37 prendeva avvio dallo studio della funzione del colore in Giorgione e Tiziano. Dai registri, si evince che il corso del 1937/38 è dedicato principalmente a Giorgione, quelli del 1939/40 e 1940/41 sono rispettivamente sul Tiepolo e i suoi seguaci. Per l’anno accademico 1938/39, si prevede di trattare “L’arte di Tiziano”.

Con una lettera del 7 giugno 1937, Morassi informa il Rettore che i fondi di cui dispone l’Istituto di Storia dell’Arte sono insufficienti ai suoi bisogni. Il 31 gennaio 1940, in qualità di Direttore dell’Istituto di Storia dell’Arte, segnala l’inadeguatezza dei fondi a disposizione per andare incontro

all'esigenza degli studenti di una biblioteca storico-artistica adeguata. Il 7 febbraio 1940, il Rettore comunica a Morassi, in quanto Direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte, che il Consiglio d'Amministrazione ha accordato all'Istituto la somma di lire 1.500 accogliendo la domanda di assegno straordinario. Dalla risposta del 19 febbraio sappiamo che, pur essendo i bisogni molto maggiori, "la somma stanziata servirà tuttavia a coprire le più sensibili lacune della libreria".

Con una lettera manoscritta, il rettore richiede a Morassi la restituzione dei libri dall'Istituto da egli presi in prestito anni prima, contattandolo presso il Palazzo Reale di Via Balbi (Genova). Morassi risponde il 3/2/1944, giustificando la mancata restituzione del prestito accordatogli dal Prof. Arslan con la messa al sicuro dalle incursioni belliche dei materiali conservati a Milano in una località della Brianza. Il materiale però non risulta ancora restituito al 22 maggio 1946, quando il Rettore si dice costretto a procedere anche nei confronti dell'Arslan nel caso libri e fotografie non fossero prontamente tornati presso la loro legittima sede... Lo stesso è ripetuto il 26 giugno. Il 28 giugno, Morassi scrive assicurando che i materiali sono tornati dallo "sfollamento", e presto saranno restituiti tramite il Prof. Arslan.

Appendice 3 – Tiziano. APPUNTI DI STORIA DELL'ARTE delle LEZIONI
del Chiar.mo Prof. ANTONIO MORASSI della R. Università di Pavia a cura
dello studente G.G.

I. IL PROBLEMA GIORGIONE – TIZIANO NELLA SUA ESSENZA E NELLA SUA
VALUTAZIONE

Il problema Giorgione confina e quasi s'investe con il problema Tiziano in quanto l'ultima attività di G. può essere confusa con la prima attività di T. e viceversa. Di qui confusioni e errate attribuzioni che non sono solo della critica dell'800 ma già del tempo di T. Anzi le prime confusioni al proposito le troviamo nello stesso Vasari che notizie sulla Vita e sulle Opere del T. ebbe dal T. stesso. Il Vasari infatti nella II^a ed. della sua opera (1568) dà notizie in più parti disformi e discordi da quelle date nella prima ed. 1550. Fatto strano questo del Vasari che, vissuto molto tempo a Venezia in rapporti di amicizia col T., ci dia poi notizie contraddittorie. Comunque tra queste contraddizioni vi sono problemi che attendono di essere risolti nel senso che la critica odierna non sa se tener fede alla I^a o alla II^a ed. Si pensa che il T. stesso non fosse esplicito al proposito e rivendicasse o almeno si lasciasse attribuire la paternità di alcune opere del Maestro. Potrebbe essere questo il caso del Cristo fra i ladroni (Chiesa di S. Rocco), opera che mostra da una parte i caratteri dell'ultima attività di G. e dall'altra quelli della prima attività di T. e che il Vasari attribuisce a G. nell'ed. 1550, a T. nell'ed. 1568. Fra i moderni molti pensano che il quadro si debba attribuire a G. Noi invece, non tanto in questa attribuzione specifica quanto in tutto il problema, procediamo molto cauti. Nei riguardi di tale problema si notano due opposte tendenze, quella dei pangiorgioneschi e quella dei pantizianeschi: i primi propendono per una visione più ampia della comune dell'opera e dell'attività di G. onde assegnano all'ultimo G. delle opere del 1^o T.; gli altri invece vogliono assegnare al primo T. gran parte delle opere che gli altri attribuiscono all'ultimo G. è questo il caso della Venere di Dresda, problema recentemente risollevato e discusso. Il Morelli aveva rivendicato a Gior. la paternità di quest'opera basandosi su quanto aveva letto in un libro del Michiel⁷⁸⁷ a proposito di una Venere di G. Senonché molti dubbi erano sorti: la questione fu affrontata in questi ultimi anni e studiata coi metodi e criteri più moderni e scientifici quali la radiografia. Argomentazioni stilistiche impedirono allora di accogliere la paternità giorgionesca e quanto alle affermazioni del Michiel il Suida e l'Hourticq pensarono che il Michiel volesse alludere a una Venere accosciata e non già alla venere di Dresda. La soluzione migliore di questo problema specifico noi pensiamo sia questa: che l'idea della

⁷⁸⁷ Marcantonio Michiel: patrizio e senatore veneziano (1484-1552) Umanista e amico di umanisti ideò di scrivere un ampio lavoro storico sull'Arte figurativa in Italia, lavoro di cui restano solo alcuni appunti preziosi sotto il titolo "Notizie di Opere di disegno".

composizione e il primo getto della pittura diano di G. e di T. sia il completamento dell'opera. Nella visione totale poi del problema siamo convinti delle esagerazioni della critica dell'800 e dei pangiorghioneschi i quali troppo ampio contenuto e troppo ampia portata hanno voluto dare all'ultima attività di G. La nostra convinzione nasce dal fatto che, pensando con i pangiorghioneschi, si dovrebbe ammettere in G. una evoluzione che è troppo vasta e improvvisa per essere plausibile. Un lato interessante del problema è quello dell'assegnazione degli affreschi nella Scuola del Santo a Padova: nel salone sono tre affreschi con scene della vita e miracoli di S. Antonio. Di questi, tre comunemente sono assegnati a T., ma positivamente solo due risultano suoi, eseguiti nel 1510-11 cioè nel tempo in cui G. morì. Quando si osservano queste figure e si confrontano con alcune degli ultimi dipinti di G. ad es. il Concerto campestre del Louvre e l'Adultera, le parziali somiglianze e identità sono veramente probanti. Come mai, ci chiediamo, allora, di fronte a tali evidenze la critica di due affreschi ha accettato la paternità tizianesca e non di G. del quale riconosce invece la paternità delle altre opere? La realtà è che anche nella storia dell'arte come in molte altre dottrine il giudizio della critica ha molto peso e noi ci avviciniamo alle opere d'arte antica con concetti già formati e formulati da autori precedenti. Nel caso di G. il poter aumentare la supposta produzione dell'ultimo periodo di G. con opere di tale fascino era attraente per lo storico e conferiva a G. vastità e energia di sviluppi che dovevano mettere un peso molto grave sulla bilancia dei giudizi. Il giudizio quindi circa la supposta ultima attività di G. andrà in molti casi rettificato.

Altro lato del problema è quello degli affreschi del Fondaco dei tedeschi a Venezia. Come è stato dagli storici assodato, T. giovane fu il compagno di G. nel lavoro di affrescatura di tale Fondaco dei Tedeschi; a G. era stata assegnata la facciata verso il canale mentre a T. quella verso le mercerie. Orbene appena inaugurati gli affreschi il popolo di Venezia confondeva l'una parte con l'altra e lodava G. per la parte che non gli spettava. Di qui la leggenda, riferita dal Ridolfi, di una gelosia tra G. e T. È fuori dubbio che le radici dell'arte di T. sono nell'arte di G. e che alcune pitture, anche delle più importanti come il Concerto campestre e la Venere di Dresda debbono essere di T. giovane.

Di Giorgione occorre dire come la sua arte pur essendo fundamentalmente veneziana si stacchi tuttavia dal suo tempo e assuma un carattere proprio inconfondibile. Di lui non si può dire che derivi la sua arte da questo o da quello; tutt'al più si potrà parlare di motivi derivati, ma anche in tal caso senza poter fare distinzioni netti e diretti, dai Bellini, dal Carpaccio, dalla pittura tedesca. Fu una specie di autodidatta, di dilettante e fu un genio della pittura veneziana. Le due prime opere mostrano delle scorrettezze e ci mostrano però lo sforzo del divenire di uno che non possiede ancora completamente la tecnica. Quel suo carattere di autodidatta e di indipendente rende l'artista una figura estranea alla pittura veneziana nel senso di relazioni tra maestro e maestro, maestro e scolaro, bottega

e bottega, e lo pone nella pittura veneziana su un piano isolato e solitario. La critica e il sentimento dell'umanità di fronte a G. sono sempre stati toccati e scossi da questo lato così particolare e individuale e il fascino dell'opera di G. non si spiega se non attraverso questi presupposti singolari.

Il problema dei rapporti tra G. e T. non è un problema accademico ma sostanziale per la storia dell'arte e investe tutta una parte notevole dello sviluppo della pittura in quanto investe un momento cruciale della pittura stessa. Infatti in questo periodo si inizia una maniera nuova nella storia della pittura, per cui il pittore assume una personalità e una diversa maggiore nel rappresentare il fantasma pittorico che gli sta nella mente.

2. Il problema studiato nei suoi elementi di fatto.

T. lavorò con G. negli affreschi del Fondaco dei tedeschi a Venezia nel 1508. Dopo di allora non abbiamo più notizie in merito alla produzione di T. fino al dicembre 1511, anno in cui T. riceve quattro ducati a saldi di tre affreschi nella Scuola del Santo a Padova, piccolo edificio vicino alla Chiesa di S. Antonio, con scene relative alla vita del santo. Queste scene sono in parte del Mantegna, in parte del T. e del Campagnola e di altri non ancora identificati. In complesso non hanno grandissima importanza: quelle che più ci interessano sono quelle di T.

a) La prima scena è il Miracolo del Neonato che il Santo fa Parlare per calmare le gelosie del marito. Nel centro il Santo si volge verso il marito e verso la madre mentre un altro monaco solleva il piccolo che parla, rassicurando il marito sulla fedeltà della madre. Lo sfondo è dato a destra da un paesaggio e a sinistra da un edificio con una statua d'imperatore romano che conferisce quasi un'area di severità a tutta la scena.

Questa rappresentazione ci porta per la prima volta a contatto con un affresco di T. cioè con un'opera sicuramente sua e sicuramente datata, di pochi anni posteriore agli affreschi del Fondaco dei Tedeschi, dopo dei quali T. dipinse solo quadri. Particolare notevole la figura del secondo giovane da sinistra a destra con la zazzera e il berretto rosso carminio: ci servirà per fare dei raffronti con l'Adultera e il Concerto campestre.

b) Rappresenta un altro miracolo del Santo il quale supplicato da un marito geloso che aveva ucciso la moglie, richiama questa in vita. Il momento più interessante, quello che T. ha ritenuto più degno per la sua pittura è la scena del delitto: la donna è a terra e il marito sta colpendola col pugnale. L'episodio del miracolo è traferito nello sfondo: il marito sta genuflesso davanti al Santo. Il fatto che T. metta in primo piano la scena del delitto mostra già la tendenza di T. a fermarsi sul lato drammatico delle situazioni e delle rappresentazioni. Sempre T. ha cercato rappresentazioni piene di movimento e di forza drammatica: solo negli ultimi anni ritorna a prediligere il lato arcadico, quello che era stato

la base della pittura del G. e della sua quando con G. lavorava. Appena liberatosi dal giogo artistico di G. si volge a questa tendenza drammatica della rappresentazione. Da notare lo sfondo costituito da paesaggio con rocce e alberi radi e sottili, con pochi rami e con poche foglie come si trovano nel G. con la differenza che nel G. questi formano un contrasto con altri alberi più grossi e fronzuti.

c) Rappresenta il miracolo del Santo che guarisce un giovane che si era mozzato una gamba per punirsi di aver picchiato la madre. La scena è tranquilla e commossa e vi troviamo quegli elementi iconografici e quei caratteri fisionomici, quale il particolare della testa con la zazzera del giovane a destra del Santo, tipici dell'opera del T. giovane.

Oltre che le scene nella Scuola del Santo T. avrebbe pure dipinto a Padova, per tradizione locale, delle scene nella scuola del Carmine.

Possiamo dunque istituire un confronto con un dipinto a noi noto, il Concerto campestre del Louvre, ossia un episodio della vita del tempo o dell'antichità. Noteremo subito delle analogie con le opere sicuramente di T. Prima analogia quella delle due figure centrali: il giovane col liuto del Concerto in profilo corrisponde alla testa del giovane nel Miracolo del neonato. Il Morelli spiegava il fatto pensando che T. avesse dipinto la figura del giovane nel Miracolo sotto l'influsso diretto di G. e pensava che il concerto si dovesse considerare senz'altro eseguito da G. Noi non siamo di questo parere. siccome sul Concerto campestre non esiste documentazione sicura ogni attribuzione a priori di paternità è arbitraria. occorrerà vedere se G. e T. presentino nelle loro opere analogie tali da giustificare la paternità. Orbene, le analogie di G. sono di ordine spirituale più che formale mentre nelle opere giovanili di T. troviamo delle analogie perfette formali. Noi propendiamo quindi ad attribuire il Concerto a T. tanto più che T. ha realizzato qualche cosa di simile anche in un'altra sua opera, Amor Sacro e Profano, nella galleria Borghese di Roma, uno dei suoi capolavori giovanili. In questo la donna ignuda seduta sul pozzo istoriato corrisponde esattamente alla figura ignuda del Concerto se anche con disegno più deciso, appartenendo ad uno stadio più evoluto del pittore, stadio in cui la sua personalità è maggiormente definitiva. Tuttavia anche in questo capolavoro di T. lo spirito lirico di G. è presente in T. e anzi questa scena non si potrebbe immaginare senza considerare come presupposto il fatto delle creazioni di G. che avevano portato nella pittura veneziana uno spirito e un mondo completamente nuovi. T. prende le mosse di qui e cerca poi di svincolarsi da queste imitazioni mediante una presa di posizione drammatica delle cose; nuova concezione che gli permetterà di raggiungere una potente e ben definita individualità non solo nel campo dei soggetti ma anche nel campo della tecnica. La terza maniera della pittura che il Vasari diceva essere venuta dopo quella dei Bizantini e dei Toscani è iniziata sì da G. Ehi ma i suoi effetti massimi li dà il T. che seppe

portare il lato tecnico di questa invenzione ad una efficienza che avrà efficacia sui massimi rappresentanti della pittura che seguì in tutta l'Europa.

Se istituimo poi un altro confronto tra le opere tizianesche già viste e l'Adultera di Glasgow vediamo che anche questa si deve assegnare a T. Infatti anche qui vediamo la stessa figura di giovane con la zazzera, e la massa, e il senso diagonale-verticale corrispondente allo schema lineare del Miracolo del neonato.

II. BIBLIOGRAFIA DI TIZIANO

1. La comprensione di T. non fu sempre viva. i periodi in cui la pittura sua non fu compresa sono quelli che coincidono con la tendenza neoclassica dell'arte, periodi cioè nei quali sono particolarmente curati il disegno e la forma plastica e non invece il colore. nell'evoluzione moderna della pittura si riprendono in esame gli artisti che con essa hanno un maggiore attinenza essi hanno rivendicazioni di antichi pittori. È chiaro che nel tempo in cui un Appiani o un Canova erano in auge non lo poteva essere anche T. in quanto il suo disegno in confronto del loro e delle direttive neoclassiche era difettoso. E questa difettosità del disegno soprattutto la si vedeva nelle ultime opere del pittore. In realtà quando T. incomincia a trascurare il disegno come contorno, inteso come precisazione illimitata delle forme, è allora che diventa precursore della pittura moderna. E con l'avvento della pittura moderna, dell'impressionismo, coincide il ritorno in auge di T. e gli impressionisti si avvedono che molte di quelle che ritenevano loro conquiste erano già state raggiunte da T. la storia dell'arte si interessò allora maggiormente e maggiormente comprese l'arte di questo artista che fino a pochi decenni orsono non aveva avuto la giusta comprensione.

2. Il materiale per la ricostruzione della vita e delle opere di T. è sparso un po' dovunque, musei e raccolte, libri e archivi. Non esiste per T. come esiste invece per Giotto, Giorgione, Masaccio e altri una cronologia completa che comprende aduni tutte le notizie storiche sulla vita e sulle opere sue, e anche le opere più complete si accontentano di notizie raccolte qua e là. Queste notizie storiche sono specialmente importanti per i ritrovamenti archiviali degli ultimi cinquant'anni che hanno portato a notevoli precisazioni sulla vita dell'artista. Precisazioni però, nonostante le quali, rimaniamo ancora controversa la data che più ci interessa, quella della nascita. Noi rileviamo l'età di T. Ehi da una sua lettera a Carlo V in cui dice di avere 75 anni: la lettera è del 1551: per cui egli dovrebbe essere nato nel 1476. Se non che sulla fede dei primi biografi bisognerebbe dettare la sua nascita di qualche anno più tardi. Di più una tendenza recente attribuisce a T. Una specie di vanteria della propria vecchiezza, vanteria intesa a dare maggior peso al suo vigor senile: accettando la verità di tale tendenza alcuni fanno nascere T. di un decennio più tardi, nel 1486. Comunque nessun documento ci porta una luce definitiva sulla questione onde dobbiamo contentarci di calcoli e supposizioni.

3. Fonti contemporanee su Tiziano. Sono le seguenti:

a) Ludovico Dolce “Il dialogo della pittura e l’Aretino” Venezia 1527, con l’elogio di T., i rapporti di T. con G., il commento all’opera sua e il giudizio.

b) Pino “I dialoghi della pittura”, Venezia, dello stesso tempo.

c) Altra fonte contemporanea notevole sono le Lettere di Pietro Aretino, lettere che vanno dal 1527 al 1556 e coincidono col periodo in cui l’Aretino era a Venezia e si trovava a contatto con T. L’Aretino era amicissimo del pittore e il suo è uno scambio di corrispondenze interessante in quanto le sue lettere riflettono i costumi del tempo e le idee del tempo sull’arte in genere sulla pittura in ispecie. Soprattutto notevole è una lettera in cui l’Aretino scrive a T. sulla bellezza di un tramonto a Venezia: descrive a colori vivacissimi il colore della laguna infocata e il paesaggio che si apre davanti a lui, visione di puro paesaggio senza figure. Termina rivolgendosi a T. con questa esclamazione: “Tiziano amico mio perchè non dipingi tu tutto ciò?”. E in realtà T. aveva dipinto sì paesaggi e tramonti ma come sfondo e non come a sé stanti. Ci interessa questa per così dire anticipazione dell’Aretino concretizzata due secoli più tardi dai paesisti come il Guardi. L’Aretino non ci fa conoscere gli ultimi anni del pittore: ma tale lacuna è supplita dall’altro grande intimo amico di T., Jacopo Sansovino.

d) Una fonte contemporanea più importante è l’opera di Giorgio Vasari “Vite di architetti pittori et scultori”. Il biografo Aretino ha dedicato nella II^a ed. della sua opera un capitolo molto esteso e preciso a T. Le informazioni vengono per lo più dalla bocca di T. stesso e sono perciò in massima parte attendibili. Mancano le notizie degli ultimi anni perché il Vasari scrisse la sua opera 10 anni prima che T. morisse.

4. Critica del ‘600. poco posteriori sono le opere del Ridolfi e del Boschini. Più importante quella del Ridolfi “Meraviglie dell’arte” Venezia 1664. il Ridolfi avendo a propria disposizione le fonti del Dolce, del Pino e del Vasari ha avuto il compito facilitato, ma egli si non si limitò ad un compendio delle fonti preesistenti, ma andò in cerca di interessanti notizie e pare consultasse anche fonti manoscritte. Comunque la sua opera è molto utile e compendiosa seppur estesa. Tuttavia non merita sempre la nostra fede perché spesso la sua fantasia lo porta ad inventare per rendere più viva interessante l’azione.

Il Boschini in “Le ricche miniere della pittura” fa una descrizione, specialmente dei quadri, in versi piuttosto ampollosi e spesso roboanti in cui il poeta si sofferma specialmente a commentare l’azione dei quadri stessi per cui scarso è il valore critico dell’opera che però serve alla identificazione dei quadri.

5. Critica del '700 e '800. Nel '700 Una bibliografia sul T. non esiste. Nel primo '800 all'infuori del Lanzi poco si aggiunse probabilmente per la ragione che l'arte di T. non viene più o quasi compresa in periodo neoclassico. una rifioritura di studi tizianeschi si ha nella seconda metà dell'800. C'incontriamo qui con quello che può essere considerato il fondatore della nostra disciplina, Giovanni Cavalcaselle. Questi, assieme all'inglese Crowe, giornalista suo amico e collaboratore suo nella parte materiale del lavoro quale la ricerca delle notizie, nel 1879 scrisse una Vita di T. dal titolo "Titain: Leben und Werke (T.: La sua vita e le sue opere) Lipsia 1879": due volumi ricchissimi di notizie di considerazioni intorno a T. e ai suoi quadri. Con lui per la prima volta lo storico dell'arte si pone di fronte all'opera con occhio critico e cerca di intenderne il significato e il valore pittorico. suo grande merito e di aver portato oltre la chiarezza nella comprensione di T. un discernimento tra le opere veramente autentiche e le spurie. naturalmente è questo un campo assai difficile e un'intesa su tutte le opere di T. non la si potrà mai raggiungere. Tuttavia il Cavalcaselle mette ordine nel campo dell'opera di T. e raggruppa per primo le opere secondo i vari periodi, creando così una cronologia dell'opera di T.

Col Cavalcaselle si interessava in quel volgere di tempo della pittura italiana, Ehi maestro allora e poi ascoltato e accreditato, il senatore Giovanni Morelli (pseudonimo Ivan Lempnieff). egli pubblicò diversi volumi sulla pittura italiana: "Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie dei Musei di Dresda e di Berlino, Bologna 1886 (traduzione dall'originale tedesco, pubblicato a Lipsia nel 1880)" e "Della pittura italiana". Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili, Milano 1897 (con cenni biografici a cura di G. Frizzoni, Tradotta dall'ed. di Lipsia del 1890)". Prendendo lo spunto dalle opere che si trovano in queste gallerie egli si diffonde a parlare dei vari autori e del periodo in cui vissero. Il Morelli era uno studioso di letteratura e di filosofia e si era laureato in medicina, arte che poi abbandonò per la storia dell'arte: molto facoltoso ebbe agio di viaggiare e di vedere molto. Egli è anche il creatore del metodo da lui detto morelliano, per cui la critica riesce molte volte a identificare su basi anatomiche opere d'arte. Pubblicò i suoi volumi tra il 1880 e il 1895 e le considerazioni che fa sulla pittura di T. sono molto importanti.

Il 3° grande storico dell'arte del 1800 è l'americano Bernardo Berenson la cui opera sui pittori italiani del Rinascimento è del 1895. Il Berenson si basa sugli studi del Morelli di cui fu discepolo e uno dei suoi torti è appunto quello di prendere troppo per oro colato le deduzioni e le induzioni del Maestro. Il Morelli era grande avversario del Cavalcaselle: ora il Berenson credendo molto più spesso a Morelli che a Cavalcaselle ha errato in molti punti perché la critica più recente ha finito per dare maggior peso agli studi di quest'ultimo.

6. Studi recenti e recentissimi. Dopo di allora fine del sec. XIX, la bibliografia su T. è vastissima. Ecco le principali opere:

G. Lafenestre "La vie et l'œuvre de Titien" » Paris 1918.

E. Waldmann « Titian » Berlin 1922.

Venturi, che nella 3^a parte del vol. IX della Storia dell'Arte It. (1928) dedica un intero volume a T.

In tempi poi recentissimi furono pubblicate le seguenti monografie: Suida "Tiziano", 1935 Roma – Hetzer "T.: Storia del suo colore" 1935 – Hourticq "La jeunesse de T". Paris 1934.

In questo gruppo si accentua discordia circa le origini di T. L'Hourticq, che non è uno storico dell'arte di mestiere, ma più che altro è un geniale dilettante, ha affermato per primo che il problema di T. giovane coincide con quello dell'ultimo periodo di Giorgione. Lo hanno seguito su questa strada altri, come il Suida. dall'altro lato c'è il gruppo dei giorgioneschi che fanno incominciare l'attività di T. più tardi e rivendicano G. le opere discusse quali il Concerto campestre del Louvre la Venere di Dresda e l'Adultera di Glasgow.

Fino a questi ultimi anni la conoscenza di T. era basata sul gruppo degli AA. della fine del 1800 che da Cavalcaselle a tutti gli altri consideravano sempre l'attività di T. secondo le basi fornite dal Ridolfi perché questi, per quanto romanzesco nella narrazione, ha avuto nella storia dell'arte più credito di quanto abbia meritato.

III. VITA DI TIZIANO

La vita di T. non fu ricca di avvenimenti esteriori e non offrirebbe tema ad un romanzo come lo potrebbero invece quella del Giorgione o ancora più quella del Caravaggio. Lo si vede nel Vasari. Fu invece una vita tranquilla ma piena di fatti interiori, tutta piena della sua arte. Quanto all'anno della nascita nulla sappiamo di preciso. Una parte degli studiosi col Vasari e il Dolce Lo credono nato nel 1486 mentre l'altra parte lo ritiene del 1476 circa. Il Venturi e gran parte dei critici italiani lo considerano nato nel '77-78 circa in quanto la sua prima opera, la Pala di Pesaro (ora ad Anversa) è del 1501-1502, ed è impossibile che sia opera di un giovanissimo: senonché non è certo che lo stile del dipinto ci debba proprio far risalire a quella data.

T. nacque a Pieve di Cadore e conosciamo la sua famiglia. Il padre era un personaggio molto in vista e considerato in paese vi comandava la centuria del luogo. Il nostro fu secondo di quattro figli. la casa dove nacque la si può vedere ancora oggi. È una casetta modesta che, dopo aver appartenuto ad uno straniero, fu rilevata dallo stato che ne fece un piccolo museo tizianesco. Sappiamo inoltre che T. fu mandato giovanetto di 9 anni a Venezia presso uno zio. Qui fu allogato presso un certo Zuccato

mosaicista: di qui passò da Gentile Bellini, quindi nello studio di Giovanni Bellini, La cui arte più che non quella del fratello s'imponeva al giovane, e da ultimo in quello di Giorgione. La questione del primo insegnamento di T. ha grande importanza, ma al pari di quella della nascita non è ben chiara. Bisogna procedere per induzione. Occorre ricordare che poichè le impressioni giovanili sono le più profonde quelle che dal paese suo T. ebbe furono le predominanti e sempre T. ricordò il paesaggio montuoso della sua terra. Anche negli ultimi anni parte predominante ebbero nei suoi sfondi i monti e se non proprio i monti un che di senso dei boschi, di vita campestre. L'impressione di Venezia piena di fascino di vita di colore dovette pure essere forte e incancellabile. Di più se esaminiamo le prime opere e ci chiediamo donde quel senso di colore, quel dipingere a macchie ad ombre, a tratti, ci vien fatto di pensare al mosaicista Sebastiano Zuccato. L'insegnamento di costui fu determinante per la sua evoluzione non tanto perché lo Zuccato poté insegnargli il disegno, la prospettiva, l'ombra, ma in quanto il T. giovane vide nella sua officina ii mosaici. Li vide davvicino e li toccò con mano; e chi ha visto i mosaici veneziani sa quale fascino di colore sprigionino. Il metodo di dipingere di Tiziano è in contrasto con quello dei Bellini: se invece esaminiamo il procedimento coloristico vediamo una specie di inflessione musiva, una predilezione per il procedimento a macchia, caratteristica questa del mosaico. Altri insegnamenti si ritrovano in T. come composizione e come linea generale che si ricollega ai Bellini ma l'interpretazione coloristica è dovuta ad un fatto diverso. Solo in poche opere (Baccanale e Pala sopra ricordata) si accosta ai Bellini: più tardi si accostò completamente a Giorgione.

Nel 1508 collaborò con Giorgione agli affreschi del Fondaco dei Tedeschi e dipinse il lato meno importante, quello verso le mercerie. DI questi affreschi sono rimaste poche reliquie e meglio li conosciamo dalle incisioni dello Zanetti. Sappiamo inoltre che T. dipinse sulla porta l'allegoria della Giuditta o della Giustizia, da molti attribuita a G. La parte più importante del lavoro fu affidata a G., che è quello che ricevette l'ordine di affrescare il palazzo; e G. commise a T. di affrescare la parte meno rilevante. Questo è importante in quanto ci mostra come allora G. fosse stimato molto superiore a T. il quale si sarebbe formato lentamente (tesi dello sviluppo tardivo).

Nel 1511 dipinse alla Scuola del Santo a Padova le tre storie già ricordate e illustrate.

Nel 1513 il Pontefice cercò di farlo venire a Roma. Evidentemente la sua fama già si era diffusa ed ecco che in seguito alla venuta di Sebastiano del Piombo, allievo del G., pure T. è invitato. T. non accettò l'invito e chiese invece alla Serenissima di diventare pittore ufficiale della Repubblica con una lettera in cui dice fra l'altro "Preferisco porre ogni mio ingegno e opera nel dipingere la sala del gran Consiglio nel Palazzo Ducale di Venezia". La questione dell'assunzione ufficiale fu piuttosto complicata chè in quel tempo c'erano ancora i patrocinatori di Giov. Bellini che morì nel 1516. Il

Consiglio di Stato solo più tardi gli conferì il titolo ufficiale con l'obbligo di fornire ogni anno un quadro storico al Palazzo Ducale e dipingere il ritratto di ogni Doge dietro limitato compenso. T. accettò ma chiese di ottenere una senseria, una prebenda, nel Fondaco dei Tedeschi: dopo qualche opposizione tutto gli venne concesso una volta morto il Bellini. Interessante questo lato di T.: fu uomo che non si lasciò mai mancar nulla, che visse agiatamente e fu ricco perchè accorto nelle questioni finanziarie non solo in quanto si riferiva ai suoi lavori ma anche favorendo dei contratti tra i suoi paesani di Pieve, località ricca di legname, con commercianti veneziani.

Ra il 1516 e 17 cominciarono i rapporti con la corte di Ferrara per i Baccanali per il camerino di Alfonso d'Este. Non accettò subito ma invece più tardi.

Nel 1518 eseguì la pala dell'Assunzione nella Chiesa dei Frari a Venezia.

Nel 1519 eseguì la pala dell'Annunziata nel Duomo di Treviso.

Nel 1520 S. Sebastiano a Brescia (distrutto); nel 1521 la facciata di S. Maria Novella a Conegliano (pure distrutto).

Nel 1523 terminò a Ferrara il dipinto di Bacco e Arianna, una delle gemme della corte Estense e cominciano i rapporti con Federico II Gonzaga di Mantova e con il Duca di Urbino. Intanto veniva in Italia Carlo V il quale si recò a Venezia e si trovò col pittore. I rapporti di T. con Carlo V durarono tutta la vita continui e cordiali, e, senza arrivare al famoso aneddoto del pennello, avvertiamo dalle lettere che veramente l'imperatore lo consigliava sull'andamento dei lavori e che nei lavori era meticoloso. Carlo V gli commise dei ritratti, quadri simbolici, quadri sacri, una infinità di opere in gran parte conservate al Museo del Prado e che nelle contingenze della Guerra di Spagna testè terminata si crede siano state dal governo comunista trasportate parte in un castello vicino a Madrid, parte sotterrate sotto un palazzo madrilenno, e parte ancora trafugate all'estero. Oltre l'Imperatore anche i suoi segretari e favoriti chiedevano ritratti al pittore la cui posizione era divenuta molto importante non appena a Venezia e in Italia ma nel mondo intero. Si può dire che nessun artista abbia goduto inviti di una fama pari a quella di T. Questa fama andò presto oltre Venezia, giunse agli Estensi e al Papa, passò le Alpi e arrivò all'Imperatore, che stava ad Augusta, il quale, venuto in Italia andò a visitarlo. Intimi furono pure i rapporti del pittore con il figlio e successore di Carlo V Filippo II°. Se in questo tempo c'erano altri grandi artisti nessuno raggiunse tuttavia in vita tanta celebrità. Si può pensare a Michelangelo che però non si mosse mai da Roma sebbene il suo influsso fosse già dappertutto determinante.

Nel 1534 va a Roma e vi porta un ritratto di Paolo III che ebbe grande successo. A Roma ritornò nel 1545 ottenendovi anche più trionfali accoglienze. Il Bembo scrisse per lui delle odi e gli venne

conferita la cittadinanza onoraria. A Roma rimase fino alla prima metà del 1546 e la sua presenza destò grande eco. Il Vasari ci racconta di essere andato a visitare lo studio di T. con Michelangelo che restò ammirato e espresse la sua opinione allo stesso Vasari. Michelangelo disse che T. era un grande pittore e che aveva forza di colore ma che era davvero un gran peccato che a Venezia non curassero il disegno. Nessun critico è così parziale verso l'opera d'arte come l'artista che quando in un'opera d'arte non trova rispecchiate le sue idealità e i suoi criteri non ne è soddisfatto. Dopo il soggiorno romano, prolungatosi fin verso la metà del 1547, T. si reca ad Augusta chiamato da Carlo V e si ferma per il biennio 1547-48. Ad Augusta fa il celebre ritratto a cavallo di Carlo V: l'imperatore è sul suo destriero che deve portarlo a Muelberg dove egli batterà i principi protestanti ribelli. Oltre che l'imperatore T. ritrasse, dopo Muelberg, anche Giovanni Federico elettore di Sassonia e Filippo d'Assia, i principi ribelli sconfitti e prigionieri di Carlo V; Ferdinando fratello di Carlo V e i suoi figli nonché numerosi dignitari di corte fra cui il segretario di Stato. Ad Augusta T. viene a contatto intimo col mondo germanico, meglio, col mondo sassone anche nel campo specifico dell'arte: anzi il primo pittore della corte sassone gli fece il ritratto. Onde le sue opere di questo periodo [di Augusta, N.d.R.] risentono dell'influsso tedesco specialmente nell'inquadratura dei dipinti. Questi influssi tedeschi sono gli unici influssi stranieri da T. subiti: altri ne subì ma da pittori italiani come il Tintoretto e il Veronese dal quale derivò un senso più argenteo del colore. Dopo Augusta T. ritorna a Venezia ma per poco ché nel 1550 dietro invito di Carlo V è di nuovo ad Augusta dove rimane ancora per circa un biennio occupato a lavorare per Don Filippo d'Austria, il nipote e successore di Carlo V: fra i numerosi lavori fece anche il ritratto di Filippo. Tornato a Venezia T. mantenne continui e intimi rapporti con l'erede di Carlo V, quando fu imperatore che gli commise moltissimi lavori. E continuando a dipingere T. passò quasi sempre i suoi ultimi anni a Venezia dove morì poco meno che centenario. Le opere documentate di T. sono moltissime e la critica moderna gliene assegna quasi un migliaio: molte erano già al Prado e all'Escoriale ma durante la Guerra di Spagna parecchi emigrarono e sono ora a Ginevra. Tutte le sue opere egli munì della sigla Titianus fecit oppure Titianus senz'altro. Alla sua morte lasciò uno studio di pittura ben avviato in cui lavoravano vari discepoli, fra cui Palma il Giovane, che condussero a termine molte opere incominciate da lui determinando ibride fusioni fra il loro stile e quello del maestro.

IV. ESAME DELLE OPERE

1. Gli affreschi del Fondaco dei Tedeschi sono le prime opere sicuramente sue e sono base sicura per la disanima stilistica del primo periodo di T., periodo in cui T. è nell'orbita di Giorgione. Con il progredire del tempo T. si stacca sempre di più dall'arte del maestro, ma la sua evoluzione non è già brusca ma lenta, insensibile quasi, onde la conseguenza che non solo la Venere di Dresda, l'Adultera

di Glasgow, il Concerto del Louvre ma anche pitture che appartengono ad un periodo più avanzato siano state attribuite per gran tempo a G. al quale molti ancora le attribuiscono. Le pitture del Fondaco dei Tedeschi rilevano anche un influsso della nostra arte toscana: nel 1508 è a Venezia fra Bartolomeo che vi porta uno spirito nuovo, quello della nuova pittura toscana, di quell'arte classica nel senso più vero della parola. Dei dipinti di T. sulle pareti del Fondaco ci lasciò incisioni lo Zanetti che le copiò alla fine del '600. Questi affreschi erano sulla parete che dava sulle mercerie, mentre quelli di G. erano sul lato del canale, e dovettero precedere in ordine di tempo quelli della Scuola del Santo a Padova che sono del 1511 e appartenere perciò agli anni 1507-1508.

Un'incisione dello Zanetti ci mostra un affresco che doveva essere sulla porta, quello della Giuditta o allegoria della Giustizia. Vi notiamo nei confronti del maestro un senso più largo della forma, peso maggiore della massa, movimento delle figure e poi un senso drammatico che a G. assolutamente manca.

Un'altra incisione ci dà il Compagno della Calza: ritratto in piedi di uno dei soci dei Compagni della Calza, Società segreta veneziana. Qui minimo è il divario fra G. e T. per il senso stilistico. Fra la precedente opera e questa poi c'è lo stacco minimo che permette di individuare il nuovo senso pittorico di T.

2. Madonna del Prado: assegnata gran tempo a G. deve essere restituita a T. L'assegnazione a G. non è un fatto casuale ma parte dal presupposto che di G. debba essere anche la Venere di Dresda; poiché elementi simili a quelli della Venere si erano riscontrati in questa così anche questa era assegnata a Giorgione. Che sia invece di T. basterebbe il fatto che tra quest'opera e le seguenti non c'è soluzione di continuità. Qui T. si attenne al vecchio schema del quadro sacro, che si trova in tutta la pittura del 1500 sugli esempi dei Bellini e dei Vivarini, ma diversa è l'interpretazione pittorica della realtà che si basa sulle antecedenti conquiste di G. e che dà del colore nuovi sviluppi.

3. Madonna col Bambino (particolare). Qui il colore è più denso e più forte lo stacco di Giorgione.

4. Madonna Zingarella del Museo storico artistico di Vienna. Quadro molto discusso, creduto almeno incominciato da G. Confortano tal opinione le parole che si leggono nel Vasari "...Alcuni quadri di Giorgione incompiuti e terminati da Sebastiano del Piombo e da Tiziano". Di qui la critica ha supposto che tanto opere di G. siano rimaste incompiute e che T. le abbia terminate. Opinione questa in linea di massima non da respingere: in alcuni casi valevole come in quello della Venere id cui parla il Michiel. Nei riguardi della Zingarella si è potuto constatare nel primo disegno dell'opera una maggior aderenza ai disegni di G.: la pittura reale e completa è invece tutta di una mano e non ci può essere dubbio che la mano sia quella di T. per il colore e il tipo della Vergine.

5. Concerto dei Pitti. Gruppo di persone che suonano. Può derivare da un'idea giorgionesca ma non è certo opera di G. sebbene molti lo credono. Che sia di T. lo mostrano la grande forza di espressione, il senso drammatico, sia pure contenuto e limitato, che contrastano con il senso lirico proprio del Giorgione.

6. Le Tre Età (Galleria Pitti). Si riallaccia a G. e ha avuto varie assegnazioni. È probabile che si tratti o di un'opera realmente di G. o di un esemplare di G. a cui altri si ispirò. Se si confronta coi Tre filosofi di G. si osservano elementi di somiglianza notevoli: il più giovane dei tre filosofi corrisponde al giovane delle Tre età, sebbene questi porti la barba, per l'identità di ornamenti, la struttura e la forma della mano.

7. Tela di Pesaro al Museo di Anversa. Rappresenta Alessandro VI con Jacopo Pesaro genuflesso davanti a S. Pietro. Recano le bandiere di Venezia a ricordo della Battaglia di Lepanto. Alessandro VI morì nel 1503 onde la critica ritiene che il quadro sia stato eseguito in data anteriore per elementi che, trasportando il quadro dopo il 1503, suonerebbero di una certa arcaicità. A parte il fatto che T. dovette essere molto giovane quando compose questo quadro, vi si notano delle incongruenze, specie difficoltà tra la struttura e il trattamento pittorico. La struttura è antica e si riallaccia al Bellini: il trattamento pittorico è sciolto, spigliato e non può essere anteriore agli affreschi di Padova. Come si spiega allora questo divario fra struttura e trattamento pittorico? Il Suida ritiene che il quadro sia stato abbozzato in tempo relativamente presto, sia pure circa il 1502, ma ripreso e terminato più tardi. Si questi due tempi non c'è traccia nel quadro ma si può credere che verso il 1512 sia stato ripassato. Comunque si tratta di un dipinto assai interessante perchè accosta elementi arcaici favoriti da T. nel tempo in cui era alla scuola di G. agli elementi della nuova pittura classica. Sul basamento su cui è S. Pietro si osserva una scena classica: T. ha amore dell'antichità, amore che affiora anche negli elementi formali più minuti dell'opera sua.

8. Pala per la Chiesa di S. Maria dell'Isola, passata poi alla Chiesa della Salute a Venezia. È un gruppo di figure al naturale: S. Marco su un basamento e intorno i santi Sebastiano, Rocco, Cosma e Damiano. I quattro santi minori discutono per ottenere dalla Madonna, dietro intercessione dell'Evangelista Marco, una grazia per un devoto, forse il committente stesso del quadro. Cosma e Damiano discutono; Rocco guarda Marco; Sebastiano guarda il devoto come per dirgli di star certo che la grazia verrà concessa. Il momento nuovo nel dipinto non è tanto nel colore quanto nella composizione per il senso largo e tranquillo delle masse. È qui il riflesso della novità portata a Venezia da fra Bartolomeo; riflesso che non si manifesta nel T. tutto d'un colpo ma gradatamente quasi per progressione. La figura di S. Sebastiano ha relazioni storiche con gli affreschi di Padova onde deduciamo che sia stata eseguita a poca distanza da questi.

9. Amor sacro e amor profano. Rappresenta il capolavoro giovanile di T. Il titolo col quale designano tale opera è recente: negli inventari del 1600 si ha “La beltà spoglia e la beltà ornata”, titolo questo più aderente al fatto estetico quale è rappresentato dal quadro. Quanto al significato questo è certo allegorico. L’allegoria al tempo di T. non è cosa nuova ma già si trovava nella pittura fin dal Medioevo e dall’epoca giottesca; senonché l’allegoria in sé e per sé, come astrazione di idee pure non è ancora molto diffusa in questo tempo onde si è pensato che il quadro ci dovesse riportare alla storia o alla mitologia classica. Così qualcuno vi ha visto Venere che cerca di persuadere Medea all’amore per Giasone; altri Venere che cerca di persuadere Elena a fuggire con Paride. Comunque, a prescindere da particolari interpretazioni, vi si è visto in genere il contratto tra l’amore (la donna ignuda) e la donna che cerca di resistere all’amore.

Il quadro rappresenta due giovani donne presso una fonte; l’una vestita, l’altra ignuda. La ignuda tiene nella sinistra un vaso in cui arde una fiamma: evidentemente si richiama a Venere e l’interpretazione che rappresenti la persuasione all’amore è probabile. La vestita tiene sotto il braccio sinistro un liuto e nella destra un fiore: il suo sguardo si perde nella lontananza. Un amorino si bagna le manine nell’acqua della fonte sgorgante da piccole aperture. Il frontale del pozzo è costituito da un basamento che ripete idee e motivi del mondo classico. Anche le rappresentazioni plastiche del rilievo si riferiscono all’amore: nell’ombra si scorge un genietto che si curva su un amorino. Il paesaggio è costituito a destra da una cittadina e da varie figure di cavalieri e di cacciatori schizzate con freschezza di sapore giorgionesco; a sinistra una massa verde e scura e giù in fondo castelli con torre. La luce blanda e aurata del quadro ci richiama a G. come pure il paesaggio e lo sfondo nonchè lo spirito così assorto e romantico del dipinto. Ciò che distingue T. da G. è il trattamento pittorico: G. usa colori morbidi, liquidi, con molte sfumature, con stesura leggera, quasi trasparente: in T. la stesura è più densa, il colore acquista corporeità maggiore e la vibrazione coloristica che ne consegue è superiore per la vivacità dei colori stessi. Ossia in T. le conquiste di G. vengono fruttate magistralmente fino ad essere superate nell’effetto. Vi sono accorgimenti di armonia e di colore sconosciuti alla precedente pittura veneziana ed europea. Con perfezione di gusto e intuizione profonda degli effetti di armonia il pittore accosta colori contrastanti o armonici a seconda dei casi e da tali accostamenti nasce un maggior effetto. La donna ignuda è avvolta da un drappo rosso fuoco che mirabilmente contrasta con il biancore delle sue carni alle quali dà un grande risalto e quasi un senso di vitalità onde sembra fino di vedere scorrere il sangue. I suoi capelli biondi sono raccolti in un nastro roseo che maggiormente ne fa risaltare il biondo aurato. La donna vestita è tutta un’armonia di bianchi colori: ha un ampio abito di seta cangiante con riflessi azzurri e grigi, che dà il senso della materia, della stoffa. T. pur essendo profondamente idealista, con concezione classico nel senso sublimatore

della natura, è a un tempo verista nella resa della natura. Ed è appunto l'armonia, la fusione tra astrazione e realtà che fa la grandezza del pittore.

Il dipinto fu eseguito dopo gli affreschi nella chiesa del Santo di Padova del 1511: non sappiamo esattamente l'anno ma dallo svolgimento artistico di T. si può pensare al 1515. Ai contemporanei apparve subito come uno dei capolavori del T. e il Ridolfi lo esalta come una delle cose più belle della pittura.

10. Il Cristo della moneta. Come ogni novità che disorienti il pubblico abituato a una data visione delle cose, così è ritenibile che i Veneziani abituati a una maniera di dipingere diversa si trovassero come a disagio davanti all'Amor sacro e profano. Per cui vediamo in uno dei dipinti che T. eseguì poco più tardi e che rappresenta il Cristo della moneta (ora a Dresda) un accenno di ritorno alla realtà con senso più meticoloso e realistico. Intorno a questo quadro fiorirono molti aneddoti: curioso quello che ci racconta uno storico del 600 e che rispecchi all'espressione e l'impressione dei contemporanei di fronte ai quadri di T. Si dice che degli Spagnoli che si trovavano a Venezia, visitato lo studi di T., rimasero delusi dalle sue opere dicendo che c'era una grande differenza tra le sue creazioni e quelle del loro Durerò e che mai T. sarebbe stato capace di rendere con tanta fedeltà la natura. T. si sarebbe seccato e avrebbe dipinto più tardi, per dimostrare il suo dominio naturale nella pittura questo quadro che veramente è trattato con minuziosità insolita, minuziosità che rispetta per filo e per segno le vene, i capelli, i tendini e ogni singolo elemento della figura. Il quadro rappresenta il momento in cui il Fariseo mostrando a Cristo una moneta gli domanda se si debba pagare il tributo a Cesare, al che Cristo risponde "date a Cesare quello che è di Cesare; e a Dio quello che è di Dio". La differenza fra la resa di questo momento nella pittura di T. con la realizzazione che di esso ne avrebbe dato il Durerò o qualunque altro dei predecessori sta nella mirabile unione della materia, della presa materiale che è fedelissima, con la spiritualità altissima. La figura del Fariseo è quella di un uomo volgare: mani grosse e tozze, volto non bello che tradisce la volgarità. Cristo ha un'espressione di alta spiritualità: è calmo e si rivolge al Fariseo, accenna con la destra alla moneta e sembra stia per proferire le sue parole: come assorto nel pensiero è tanto distante dall'immagine terrena del Fariseo che grandissimo è il distacco spirituale delle due figure. La tunica rossa e il manto azzurro spiccano con violenza sullo sfondo oscuro del dipinto. In questa pittura T. si è distaccato leggermente dallo svolgimento logico della propria arte per dare l'esempio di fedeltà naturalistica, di protorealismo che però non si disgiungono da un'altissima idealizzazione.

11. L'ASSUNTA. La commissione del quadro fu data a T. nel 1516 e il quadro fu scoperto, inaugurato, nella Chiesa dei Frari di Venezia nel marzo 1518: ce lo dice Marin Sanudo dei suoi Annali veneziani. Lo stesso cronista ci dice inoltre che l'ammirazione sollevata dal dipinto fu enorme e il

nome del T. corse sulla bocca di tutti. Presente all'inaugurazione del quadro anche l'incaricato di Carlo V, che si dice, ma è leggendario, volesse acquistarlo per l'imperatore. Sappiamo inoltre che il priore dei Frari, che attentamente seguiva l'opera, nel vederla nello studio di T. era rimasto scontento per le figure troppo grandi degli Apostoli, per il trattamento superficiale, per l'effetto che avrebbe avuto il quadro nella Chiesa. Ma T. conosceva il fatto suo chè il quadro, posto ove ora si trova, costituisce un elemento armonico e nell'ambiente enorme è come un centro focale che attira lo sguardo dei devoti pur non imponendosi con violenza. Ci spieghiamo d'altra parte anche le perplessità del priore chè facile è fare il confronto dell'effetto del quadro collocato al suo posto nella Chiesa e nello studio del pittore perché fino a non molto fa quelli che ora lo ammirano ai Frari lo ammiravano nell'Accademia di Venezia. Qui effettivamente s'imponeva non solo di primo colpo, ma anche le figure e l'insieme, le proporzioni enormi degli apostoli, i colori violenti sbattevano giù gli altri quadri come un suono troppo violento in mezzo ad un accordo armonico. Ritornato ai Frari il quadro ha ripreso le sue giuste proporzioni e i suoi effetti, ma si capiscono le preoccupazioni del priore.

La scena rappresenta un motivo iconografico che i pittori di tutta l'epoca antica avevano svolto. Nella pittura romanica si erano avute miniature in questo modo con apostoli ritti alla base del quadro e la Madonna in centro che sale verso gli Angeli; in alto il Padre Eterno accoglie la Vergine. Da questo modo stereotipato si è giunti qui all'esaltazione della scena. Il contrasto tra l'Assunta del T. e l'Assunta dei precedenti pittori balza subito evidente fuori de osserviamo ad es. l'Assunta che il Mantegna dipinse a Padova per i Carmelitani. Gli Apostoli sono fermi e compunti, quasi come in una parata, la Vergine sale al cielo e allarga le mani; e questo delle mani allargate rappresenta già un elemento di evoluzione rispetto ai pittori precedenti. Senonchè la Vergine non è colta nella sua ascesa; nella sua figura non vi è quasi movimento; la figura è fissa, ferma sopra le nuvolette e sembra quasi tagliata nel metallo per quei caratteri di staticità e rigidità propri del Mantegna che curava soprattutto la plastica e il disegno. Nel T. invece l'elemento più importante non è la forma plastica ma il colore. Il cielo in T. non è tutto azzurro e uniforme come nei pittori che lo precedettero ma va degradando dal rossigno al giallo-oro e all'azzurro appena accennato sopra l'Eterno Padre. È come una atmosfera aurata che circonda la Vergine e costituisce il fluido cromatico dell'opera. Le figure degli Apostoli non sono ferme e rigide ma movimentate con senso del drammatico e sono di un tono più basse nel colore delle figure superiori. Gli Apostoli costituiscono la massa base della scena superiore che del quadro è il fulcro: chè tutti gli sguardi sono attirati al centro che è costituito dalla testa della vergine cui convergono le linee del quadro, le mani degli apostoli, le linee compositive. La Vergine è isolata, sola contro un fondo di luce che è diventata molto intensa, di un rosso e giallo che è come una fonte luminosa dalla quale si espande una raggiera di luce che si spande sulla cerchia di Angeli che stanno a lei intorno. T. ha voluto così dare importanza preponderante alla figura della Vergine e alleggerire

l'impressione generica del quadro in modo che da tutte le figure della base la figura della Vergine si staccasse più netta e isolata e così con maggiore imponenza. Il coronamento del dipinto è dato dall'Eterno Padre che esce dalle nuvole e sta per abbracciare la Vergine.

La data del dipinto è il 1518, l'anno in cui il quadro fu posto sopra l'altare della Chiesa di S. Maria dei Frari e scoperto davanti a grande pubblico ammirato. Il quadro sollevò immenso entusiasmo specie perché dava all'antico tema un'interpretazione nuova. Questo nuovo fatto pittorico nel mondo veneziano si basava sopra diversi elementi, sopra i raggiungimenti dell'arte italiana di quel tempo; ossia l'Assunta di T. non era una creazione improvvisa, quasi fiore sbocciato fuori tempo o fuori luogo, ma era il prodotto del nuovo clima pittorico e la sintesi di tutti i nuovi elementi che erano germogliati nella pittura italiana del tempo. Infatti la grandiosità monumentale di queste figure potenti, di queste colossali creature, dipendeva soprattutto dalla conoscenza dell'arte di Michelangelo: di contro alla colossaltà delle figure di primo piano di derivazione michelangiotesca, lo svanire delle figure di fondo era di derivazione correghesca. Quanto al colore era questo un fatto puramente e tipicamente veneziano, il prodotto delle conquiste della pittura veneziana da Giovanni Bellini a Giorgione. Dati questi echi, questi influssi, è naturale che ci domandiamo come e donde T. in questo tempo non era ancora stato a Roma e non aveva ancora conosciuto gli esempi dell'arte di Michelangelo, ma era stato a Ferrara. Ora non è necessario perché si stabiliscano certi contatti con le culture dominanti del tempo che il pittore venga materialmente a contatto delle opere medesime, ma basta che arrivi a sfiorare gli effetti di quest'arte. Ossia l'arte di Michelangelo aveva già raggiunto tale potenza di propagazione, di fermenti, che l'atmosfera stessa pittorica ne era impregnata. Oltre a ciò anche allora disegni e incisioni diffondevano la conoscenza delle opere d'arte onde è probabile che anche T. abbia potuto avere sotto gli occhi quelle scene mirabili che in quegli anni M. andava affrescando nella Cappella Sistina. Certo T. aveva conosciuto le opere degli artisti toscani; ora questi non erano rimasti estranei alle innovazioni che M. nella pittura aveva portato. A Venezia stessa fra Bartolomeo aveva portato germi di questa nuova pittura, con trattamento classico, impostazione più larga della composizione, senso formale più monumentale: e a Venezia questa nuova arte trova un substrato molto favorevole a ulteriori sviluppi in quanto dopo l'arte preparatoria di fra Bartolomeo l'arte di M. aveva il terreno pronto per nuovi sviluppi. Va anche ricordata in questo senso l'arte di Raffaello. Nel 1518 R. termina di affrescare le Stanze Vaticane: egli subiva in quel tempo il fascino dell'arte di M. e mutava il suo stile, un tempo così dolce e raffinato, in uno stile tanto più potente.

Il 2° elemento su cui si basa T. è costituito dall'arte del Correggio. La posizione del C. nella pittura italiana è molto singolare: il C., che apprende i primi elementi della pittura dal Mantegna, quell'artista cioè che era una specie di archeologo-pittore tutto inteso nella precisazione plastica, si staccò presto

dagli esempi del maestro per arrivare a una forma di pittura che è proprio l'opposto, fatta di sfumatura, di atmosfera, che cerca di ambientare nell'atmosfera e crea nelle composizioni un nuovo movimento di massa e di figure. Fin dai primi venti anni del sec. XVI C. si era affermato con questa nuova arte nelle pitture di Parma ed era riuscito a dare una realtà illusionistica alle sue figure segnando l'inizio della nuova pittura murale che crea illusioni di spazi infiniti. Le figure del C., che hanno la maniera di M. nei primi piani, si ergono nella prospettiva atmosferica e svaniscono nei fondi assorbiti dall'atmosfera. Questo fu l'elemento che influì su T.: infatti nell'Assunta troviamo appunto questi elementi dello sfumato e del fondo atmosferico svolti nel senso del C. specie nel gruppo degli Angeli che si confondono con l'atmosfera. Per concludere, l'elemento michelangiolesco appare ben delineato nel gruppo degli Apostoli nella sua grandiosità e potenza di stile. Invece la parte più correggesca è nel gruppo degli angeli che circondano l'Eterno Padre: sono dipinti con strati leggerissimi di colore per cui svaniscono nel fondo. Ma chiarissima è soprattutto in tutto il quadro l'espressione potente della personalità di T. che si rivela nel colore, nella nuova pasta di questo colore e nello spirito, che sviluppano le conquiste di Giorgione.

12. GRUPPO DI RITRATTI. Questo gruppo di ritratti dei primi decenni del 1500 sono tra i più belli e suggestivi della pittura italiana di tutti i tempi. Grandi esempi ci aveva dato Giorgione nella ritrattistica: esempi anche più grandi ci dà T. nei suoi ritratti dei quali qualcuno è di dubbia paternità.

1) Il giovane dal Berretto Rosso (New-York Friek Museum). Questa stessa figura è rappresentata nel Concerto e ripetuta qua e là negli affreschi di Padova. Onde fin quando si assegnò a G. il Concerto è logico che a G. pure si assegnasse questo ritratto, ma ora, che riteniamo il Concerto opera di T., è logico che pure opera di T. riteniamo questo ritratto. Però se il ritratto è opera di T. vediamo tuttavia che l'impostazione della figura è giorgionesca per quell'elemento sognante e romantico, la caratteristica costante dell'opera del maestro di Castelfranco, che si accompagna qui agli elementi di drammaticità e di maggior verismo che troveremo via via sempre più sviluppati in T.

2) Il cosiddetto Poeta (Londra, Galleria Buch). È attribuito a G. per il senso romantico e quasi sentimentale del ritrattato, per una rilassatezza e un'aurea di sogno che colpiscono; ma è assolutamente da escludere, per ragioni stilistiche, che si tratti di opera di G. È invece opera di Palma il Vecchio, pittore in parte imitatore di G., che influì su T. giovane. Sebbene sembri trattato molto leggermente e fluidamente è in realtà segnato molto nettamente nei contorni per cui è lontano molto così nell'arte dell'ultimo G. come da quella del 1° T. Comunque è opera magistrale, di bellezza suggestiva, uno dei ritratti migliori del tempo. Il ritrattato non si sa chi sia: si è pensato ad un poeta perché in fondo c'è un cespuglio di lauro.

3) Cavaliere di Malta (Firenze, Galleria degli Uffizi). Identificabile dalla Croce di Malta. Tiene in mano una grossa collana come il Poeta e questo elemento decorativo serve evidentemente per l'atteggiamento della mano, per dare una ragione alla posizione della mano. La paternità giorgionesca del ritratto è stata contestata e piuttosto che a G. si deve pensare a T.

4) Così detto Ariosto di T. T. era sì in relazioni di amicizia con l'Ariosto come con Alfonso d'Este di Ferrara ma è errato identificare questo ignoto con l'Ariosto perché lo stile del ritratto ci porta ad anni anteriori all'età dell'amicizia di T. per l'Ariosto, ci porta all'epoca 1510-15, certo anteriormente al 1518. Visibile è anche qui l'influsso di G: anche l'impostazione della figura è giorgionesca nel senso che la mezza figura è appoggiata su un davanzale al modo dei Bellini, Vivarini e di G. Quest'opera è particolarmente bella e interessante per la res materiale quasi del raso rosso coi suoi vivi riflessi che si contrappone all'incarnato. Per quanto vivaci tali riflessi danno tuttavia modo alle carni di brillare in tutta la loro vitalità e bellezza. Il fondo è grigio e questo è un elemento che T. mantenne fino ai suoi ultimi anni: i ritratti di G. avevano invece un fondo nero da cui le figure si staccavano violentemente. T. ammorbidisce questo fondo e con questo tono più tranquillo crea maggior fusione tra figura e ambiente.

5) RITRATTO di un suonatore di viola o violoncello. (Da poco a Palazzo Venezia negli appartamenti del Duce). Porta erroneamente il nome di G. di cui però non è certamente per il trattamento pittorico già sciolto e per la pasta grossa e a macchie. I migliori critici lo assegnano perciò concordemente a T. È opera bellissima in cui traspariscono tutti gli elementi e lo spirito della ritrattistica di G. Interviene anche qui un elemento arcaico nel foglio di musica che il suonatore ha in mano. (Cfr. Vecchia di G. all'Accademia di Venezia).

6) Un ritratto che ricorda il precedente è al Metropolitan Museum di New York. È assegnato comunemente a G., assegnazione completamente erronea perché ha tutte le caratteristiche, a cominciare dalla pasta di T. Di G. è solamente lo spirito, l'elemento sognante e il ritmo dell'impostazione.

7) Autoritratto di Giorgione: piegamento della testa, espressione di sogno, fondo completamente grigio. È certo di G. che qui si rappresenta nel modo in cui aveva rappresentato Davide nel quadro di Davide che uccide Golia.

8) Così detto Broccardo di G. (Museo di Belle Arti di Brera). Ha subito molte restaurazioni e non ci dà che in parte l'opera originale del Maestro. Il pittore ha impostato la figura su un parapetto nell'atteggiamento languido e sognante che ne è la principale caratteristica. La paternità di G. non è del tutto incontestata e incontestabile e noi stessi abbiamo qualche dubbio.

9) Letterato (Raccolta Buk Londra). Di un giorgionesco. Rispecchia gli stessi aspetti dei precedenti ritratti. Il carattere giorgionesco è spiccato onde fu assegnato a G., poi a Palma il Vecchio, al Cima e ad altri ancora.

10) Il Bravo. Dello stesso tempo o di poco anteriore al Concerto Pitti è quest'opera in cui alcuni elementi sono propri dell'arte di Palma il Vecchio. Per molto tempo fu assegnato a G. specialmente per la confusione fatta dal 1600 dal Ridolfi che lo menziona senz'altro come opera di G. Se non che tale attribuzione presupporrebbe il nascere di un senso drammatico nel lirismo e nel romanticismo di G. È chiamato il Bravo dalla figura dell'uomo di destra che, rivestito di corazza di ferro, col pugnale imbrandito sta per pugnalare il compagno. Nella figura di quest'ultimo c'è lo spirito e l'impostazione giorgionesca, germinalmente traditi in senso drammatico, senso drammatico che indubbiamente si ricollega a T.

11) La Flora (Uffizi). È la stessa modella che servì a T. per le due figure di donna nell'Amor Sacro e Profano. Troviamo qui quegli elementi che T. aveva espresso in modo più significativo e suggestivo là. Ci possiamo qui render conto anche della formazione del nuovo tipo della donna veneziana di quel tempo, della donna ideale di allora. Dalla fine del 1400 quasi l'ideale di bellezza femminile era ancora considerato dal punto di vista del tardo gotico: col Botticelli e con G. si vede come è mutato il gusto e si crea un nuovo ideale di bellezza. Questo nuovo ideale perdura attraverso tutto il '500 e raggiunge la fase culminante nelle donne del Rubens; muta nel '700 verso il grazioso e poi ha via via nuovi sviluppi.

12) Allegoria della Verità (Laura Dianti con Alfonso d'Este?) Appartiene a un'epoca più avanzata del dipinto precedente: lo si vede dagli strappi nelle luci e dall'evoluzione della forza coloristica.

13. NOLI M TANGERE = Apparizione di Cristo alla Maddalena. Ha un nesso così col periodo ultimo di G. come nel periodo giovanile di T. e rappresenta uno stadio intermedio fra l'Amor sacro e profano e l'Assunta. Le forme della Maddalena sono trattate con scioltezza e tutta la stesura del quadro è limpida, con colori che diventano sempre più sereni. È interessante perché vi si vedono tracce dell'influsso giorgionesco nel trattamento del paesaggio e perché ha relazioni con la Venere di Dresda. Bello il paesaggio costituito da case dai cui tetti spiove la luce.

14. LE TRE ETA'. Si trova ora nella Galleria Bridgewater House di Londra. Deve essere assegnato al periodo giovanile di T. Vi vediamo molto chiaramente legami con il Concerto campestre: lo stesso sentimento arcadico delle figure, lo stesso trattamento nel paesaggio e la stessa pasta non ancora densa.

15. PALA DI ANCONA, eseguita nel 1520 per la Chiesa di S. Domenico ad Ancona (ora nel Museo Civico della stessa città). Rappresenta in alto la Madonna col Bambino circondata da Angeli e in basso il committente del quadro genuflesso con un santo vescovo e S. Francesco. Il Vescovo raccomanda il committente alla Vergine e lo addita alla grazia di Lei: S. Francesco è a sinistra, isolato, e sta mirando la Vergine. Il quadro nei confronti dell'assunta è molto più semplice: è un'opera a cui certo il pittore non ha dato l'importanza che a quella aveva dato. È tuttavia molto importante perchè rivela gli sviluppi futuri dell'arte del maestro. Occorre anzitutto osservare che è un'opera veramente mirabile specialmente per l'intensità coloristica. Le figure che si stagliano nettamente sullo sfondo hanno tutta la grande monumentalità propria delle figure tizianesche. Nella figura poi del vescovo si nota grande movimento drammatico. Notevolissimo il paesaggio: un brano di Venezia con il mare nello sfondo e con il cielo che, attraverso un seguito di intensità coloristica dal giallo all'arancione e al rosso, è di grande bellezza. Questo trattamento del paesaggio è anche importante perché ci dà la possibilità di identificare alcuni dipinti di paesaggio di T. che altrimenti sarebbero inidentificabili. Questa visione di paesaggio è tanto più interessante in quanto in seguito T. non si interesserà più del paesaggio per concentrare tutta la sua arte sulla figura umana. Quelle parole che l'Aretino scrisse a T. ben ci mostrano questa tendenza di T. che tanto contrasta con la tendenza della pittura precedente specie di Giorgione. Comunque il paesaggio tizianesco è tanto più notevole perché non è più rappresentato secondo quanto aveva fatto l'arte veneziana precedente, ma con una visione nuova, del tutto originale, e con un trattamento fatto di masse cromatiche pure del tutto nuovo. Dagli esempi giovanili era logico che T. amasse il paesaggio; amore che notiamo specialmente nelle prime opere (Concerto Campestre, Amor Sacro e Profano). Man mano invece che procediamo nel tempo l'interesse di T. converge sulle persone e la figura umana è quella che desta maggiormente l'interesse artistico e psicologico del pittore. T. non ha mai dipinti paesaggi a sé stanti perché il paesaggio dal Medio Evo in poi era considerato come elemento accessorio e complementare della scena che si doveva dipingere. Il paesaggio a sé stante appare nel 1600 nella pittura fiamminga: scomparso nel '700, tranne che per figurare scene arcadiche, ricompare stabilmente solo nel 1800.

16. Orfeo ed Euridice (Carrara, Bergamo): quadretto di piccole dimensioni, su tavola, per lungo tempo assegnato a G. o alla sua scuola (Campagnola ecc.). è indubbiamente di T. per il confronto dello sfondo del quadro di Ancona che è quasi identico per il cielo e il paese che vanno allontanandosi. Ma che sia opera di T. appare soprattutto dal confronto con gli affreschi della Scuola del Santo di Padova: come là anche qui greti, rocce, cespugli, foglie. Così se tra questi affreschi osserviamo quello del marito che uccide la moglie, vediamo che simile è la concezione del paesaggio con la differenza che mentre qui è più legato a G. per la maggior cura e l'andamento generale, nell'Orfeo si palesa invece maggiormente la sua personalità di pittore non tanto nel paesaggio quanto nel

trattamento pittorico qui pastoso e denso. La bellezza del dipinto consiste specialmente nella stupenda gamma di colori del cielo e del paesaggio di fondo e nel colorismo dello sfondo di destra dove case che prendono fuoco arrossano dapprima con violenza e poi sempre più dolcemente il cielo. Il trattamento delle figure è grasso, pastoso, a macchie. La data di composizione del quadro va posta fra gli anni 1515 e 1520.⁷

17. Polittico per la Chiesa dei S.S. Nazario e Celso a Brescia (1520-22). Fu commesso a T. da Altobello Averolli legato pontificio bresciano per la Chiesa dei S. S. Nazario e Celso di Brescia con l'espresso desiderio che nella disposizione in quadro ripettesse il concetto del Polittico Medioevale. È perciò questo uno dei rarissimi esempi tizianeschi di quadro diviso in scomparti. T. accettò e divise il quadro in 5 parti: nel centro il Cristo risorto, in alto l'Annunciazione con l'Angelo a sinistra e la Madonna a destra, in basso il vescovo raccomandato al cielo a sinistra e S. Sebastiano a destra. Tale divisione non è però da prendere in senso assoluto tranne che per la parte in alto perché i due scomparti laterali in basso formano nella concezione pittorica un tutto unico con la scena centrale per la disposizione piramidale e le linee compositive che convergono al centro. A proposito di questo quadro sappiamo che Alfonso d'Este, che aveva incaricato T. di dipingere i Baccanali per il suo camerino, insoddisfatto degli indugi del pittore ordinò al suo rappresentante a Venezia, Jacopo Tibaldi, di ritracciare T. e fargli pressione perché si decidesse a venire a Ferrara. T. stava appunto dipingendo allora il Polittico: il Tibaldi riuscì a farsi mostrare la figura di S. Sebastiano e ammirato ne scrisse al Duca che lo incaricò di convincere il pittore a cedere a lui a prezzo superiore a quello pattuito con l'Averolli tale figura e dare al legato solo una copia. T. alla fine si lasciò persuadere senonché il Duca per timore di urtarsi col legato era già ritornato sul suo proposito. Onde terminata la sua opera T. nel 1522 la consegnò, firmandola sul tondo della colonna abbattuta su cui S. Sebastiano poggia il piede. Fino a 4 anni fa questa pala era pochissimo nota specialmente perché collocata a SS. Nazario e Celso e troppo in alto per cui si vedeva male e difficilmente si poteva gustarla. Ma è un capolavoro e costituisce un caposaldo dell'evoluzione di T. e specialmente un momento di grandissima importanza nella storia della pittura bresciana perché di qui presero le mosse certi pittori bresciani come il Savoldo e in parte il Moretto. Quello che più interessa in quest'opera è il paesaggio del quadro centrale: T. ha qui rappresentato l'alba, meglio, il momento prima dell'alba quando le tenebre si dileguano e il sole sta per sorgere. Era questa forse una delle prime volte che la pittura rappresentasse un tale momento della natura: qualche esempio si era avuto solo nella pittura fiamminga dove talvolta gli artisti amavano animare la scena del Presepio con la luce dell'alba ma non certo con l'evidenza e la vivacità di T. Anche di Giorgione sappiamo che dipinse effetti di luce notturna, ma nulla di preciso ci è stato conservato. Altri esempi troveremo più tardi nel Savoldo e nel T. stesso. Altre cose notevoli da segnalare sono: a) la figura di S. Sebastiano (particolare). Se osserviamo attentamente vediamo

che vi è una analogia formale col Laocoonte, il grande esempio della statuaria antica proprio in quegli anni scoperto a Roma e divenuto fonte di ispirazione e modello soprattutto agli scultori ma anche ai pittori: infatti abbiamo di T. una serie di disegni in cui sono studiati atteggiamenti corrispondenti al Laocoonte. Nella figura si rilevano quell'abbondanza e grossezza e muscolosità che caratterizzano il Laocoonte, che in parte era già stato realizzato sebbene più idealizzato dalle figure di Michelangelo. Da notare inoltre come il Santo non sia più convenzionalmente rappresentato giovane imberbe ma uomo maturo con forme erculee. B) Angelo Annunciatore (particolare): dipinto con colori chiarissimi e trasparenti; veste bianco, cingolo rosso, capelli d'oro, fondo nero da cui la figura per l'armonia dei suoi colori si stacca violentemente. c) la Madonna (particolare): dipinta in rosso e azzurro sullo sfondo quasi nero. Notiamo come sia cambiato il tipo di donna, per le proporzioni più ampie.

18 Assunta per il Duomo di Verona. T. fu talmente oberato da commissioni di quadri e di Pale per cui non possiamo aspettarci nella sua arte un continuo crescendo di bellezza e per cui di fronte a momenti di altissimo vigore abbiamo momenti meno felici. Così per il Duomo di Verona fornì un'Assunta, che, a circa 10 anni da quella dei Frari, costituisce indubbiamente una variante inferiore per novità e potenza rappresentativa. La Vergine non è più ritta con le mani allargate, ma sta con le mani giunte e qui non c'è più l'Eterno Padre che per accoglierla e i cori d'Angeli. Il gruppo degli apostoli è simile in parte ma con minor impeto drammatico: gli Apostoli sono rappresentati nel momento in cui stanno attorno all'avello della Vergine e vi guardano per vedere se ancora ve n'è il corpo. Tutta la scena è bella per il senso di interiorità specie nelle figure degli apostoli disegnate in atteggiamenti meno drammatici ma con maggior cura.

19. Deposizione (Louvre). T. la dipinse per i Gonzaga. È una delle opere più curate e fini di questo periodo di tempo. Va subito notato come il pittore non segua una linea rigorosa e assoluta nel suo modo di dipingere, ma come in certi periodi se ne stacchi ossia in certi periodi dà maggior importanza al colore per gli effetti di impressione mentre in altri cura maggiormente la forma con quella minuziosità che abbiamo visto nel Cristo della moneta. Qui T. ritorna a quella precisione ma senza abdicare a nessuna delle sue qualità più personali e profonde, anzi aumentando l'interesse del colore. Quest'opera ha relazioni iconografiche con la corrispondente opera di Raffaello. R. dipinse la sua pietà nel 1507-8. Di T. non sappiamo invece con precisione quando abbia dipinto la sua: dovette essere però tra il 1515-1520, anni in cui è la corte di Mantova; comunque doveva essere relativamente giovane per le relazioni stilistiche col Cristo della moneta. La differenza fra le due Pietà è enorme. Di R. vi è in T. soltanto l'armonia e l'equilibrio di composizione nonché il motivo iconografico Cristo sollevato da Giuseppe d'Arimatea. Gli elementi personali dei quali si è valso T. per realizzare questa scena sono la potenza del colore e la profondità di tono, il colore che in T. assume in questo tempo

dei vertici sublimi, e il tono che dà una fusione all'insieme della scena e crea uno stato di approfondimento psicologico. Quello che più ci colpisce è quella penombra che grava sul volto di Cristo. Mentre in R. la luce era egualmente distribuita sulle figure qui invece le masse si susseguono in un'armonia di zone di ombra e di luce. Il trattamento delle carni è vivo e palpitante. In R. i contorni sono continui: in T. invece si dissolvono.

20. Festa di Venere o la Fecondità (Prado). È questo il primo di tre dipinti che T. eseguì per Alfonso d'Este e in cui il pittore si ispirò alla mitologia e al mondo classico. Qui T. ha eseguito su commissione di Alfonso nel 1518 questa bellissima scena in cui uno sciame di amorini sta cogliendo da una pianta le mele, i frutti sacri a Venere, e gioca colle mele stesse. T. ha tolto il tema da una fonte classica, le *Imaginaes* di Filostrato: il quadro è la più bella illustrazione delle parole del poeta. A destra sta la statua di Venere con accanto due ninfe di cui una regge uno specchio: ai piedi sono sciame di bambini dipinti con una freschezza tale che non ha precedenti. Già T. nell'Assunta aveva dipinto stuoli d'angeli intorno all'Assunta, ma una figurazione di questo genere non esisteva nell'iconografia del rinascimento di modo che si deve considerare questo dipinto come un'invenzione di T. e delle più belle. Il quadro fu ammiratissimo già al tempo di T. e specialmente lodato da tutti i pittori del '600 a cominciare da Van Dik e dal Rubens fino all'Albani che si dice piangesse quando gli fu detto che il quadro era stato portato fuori dall'Italia. Per il trattamento pittorico siamo allo stesso livello dell'Assunta senonchè le figure sono eseguite con maggiore precisione, cosa del resto comprensibile perché l'Assunta doveva essere vista dall'alto e da lontano mentre questo quadro invece, destinato allo studio del Duca, doveva essere visto da molto vicino.

21. Bacchanale (Prado). Due anni dopo la festa di Venere T. dipinse a Ferrara il Bacchanale su soggetto datogli certo dal Duca Alfonso: infatti un suo motto si legge sul foglio di musica ai piedi della donna "Chi beve e non ribeve, non sa che sia il bel bere". È una specie di inno all'ebbrezza e la scena si può dividere in vari gruppi. Nella prima figura distesa a destra c'è da raffigurare Arianna addormentata con accanto un calice capovolto; nel centro del quadro due donne, una che solleva una coppa di vino e l'altra che tiene in mano un flauto (particolare che ci richiama al Concerto campestre); più a sinistra ancora un altro satiro si china a terra; nello sfondo satiri e menadi danzano e intrecciano ghirlande di fiori; quindi un ampio e bellissimo paesaggio. T. ha avuto per questa sua opera una fonte d'ispirazione nel dipinto eseguito da Giovanni Bellini negli ultimi anni di sua vita, il Banchetto degli Dei (passato in Inghilterra e di qui a Filadelfia). Il Bellini, pittore eminente di soggetti sacri, dipinse solo pochi quadri profani: uno è appunto questo Banchetto che egli dipinse poco prima del 1516, l'anno della sua morte, onde è lecito inferire un influsso del vecchio maestro sul giovane T. Ciò nonostante il quadro di T. è qualcosa di diverso e rappresenta uno stadio più avanzato nella pittura. Le figure del Bellini

sono disposte in modo statico e i gruppi non raggiungono quella fusione d'insieme che caratterizza il quadro di T. Il quadro di T. non fu solo ammirato al suo tempo ma molto copiato e fu una delle fonti principali per i Bacchanali del Vandik e del Rubens. La differenza tuttavia fra i Bacchanali di costoro e questo di T. è grandissima perché mentre in quelli trionfa l'elemento orgiastico e carnale qui c'è un fondo di bellezza elegiaca, realizzata da Giorgione. Arianna addormentata ci richiama la Venere di Dresda e ci dimostra come sia cambiato l'ideale di bellezza del tempo: linee più allungate, forme più ampie.

22. Bacco Arianna e satiri (National Gallery, Londra). È la terza delle opere di carattere profano che T. dipinse (1523) per il Duca Alfonso. Da Ferrara passò a Roma e poi al principio dell'800 in Inghilterra dove si trova tuttora mirabilmente conservata. Il soggetto del quadro è il mito di Arianna che incontra sulla spiaggia di Nasso il corteo di Bacco e Bacco stesso che scende dal carro per abbracciare e rapire la donna. Qui la scena è rappresentata nell'attimo in cui Bacco viene e la donna sta per fuggire: Bacco è uscito dal bosco su un carro tirato da due pantere e seguito da uno stuolo di satiri e menadi. La prima figura di questo stuolo è un bambino che sta tirando la testa di una giovenca; un secondo bambino tiene con la mano la gamba di una giovenca: tutto indica il ritorno da un banchetto. In fondo si scorge Sileno ebbro su un asinello. Il quadro fu terminato nel 1523 a poca distanza dal precedente e segna nell'opera di T. una tappa importante. L'elemento classico vi è determinante non solo per il soggetto mitico ma in parte anche per l'iconografia. Già l'Arianna del Bacchanale era tolta dalla statuaria romana: qui tutta la scena mostra chiaramente l'ispirazione dei bassorilievi romani. Il pittore non ha certo veduto gli esempi di pittura murale a Roma e a Pompei, ma certo vide sculture e bassorilievi dell'epoca romana forse a Venezia stessa. Anche qui il fatto nuovo della creazione di T. è costituito dal movimento ancor più accentuato e vivace che nel precedente dipinto. Qui l'attimo in cui Bacco sta per scendere dal carro col mantello svolazzante è reso con verosimiglianza e bellezza che non hanno precedenti. Vien fatto di pensare quasi a un'anticipazione della pittura barocca, della pittura di Bernini e di Luca Giordano.

23. Pala di Casa Pesaro. Jacopo Pesaro, vescovo di Cipro, commise a T. una pala d'altare che doveva essere a titolo di protezione di lui stesso e della propria famiglia. T. la dipinse nel 1526 rappresentando la Madonna in trono con il Bambino vicino ai SS. Francesco e Pietro e con ai piedi Jacopo Pesaro e a sinistra, il fratello di Jacopo con la famiglia a destra. La Vergine non è al centro del dipinto, ma la composizione è spostata a destra per cui la Vergine viene a rappresentare come il vertice di una piramide. Il Vescovo è rappresentato di profilo secondo la tradizione (cfr. la Pala Pesaro di Anversa). E dietro a lui a ricordo della vittoria di Lepanto stanno un guerriero con una bandiera recante lo stemma dei Pesaro e dei Borgia e un turco prigioniero. T. ha mantenuto qui ancora quella violenza

coloristica che caratterizza la sua prima produzione accompagnandola però a grande profondità e vivezza di sentimento. S. Pietro fa da intermediario fra il Vescovo e la Madonna che mentre porge orecchio al santo sorregge nel frattempo il bambino dando con questa simultaneità d'azione unità al quadro. Nuovi elementi sono venuti ad accrescere la potenza del dipinto, specie elementi architettonici (colonnato, portico di una chiesa). Il quadro fu celebrato anche allora come un capolavoro e in particolare fu oggetto di ammirazione il gruppo dei ritrattati. Da notare a destra in basso la testa di un fanciullo che guarda gli spettatori, ritratto di grande vivezza e verità.

24. Presentazione della Vergine al Tempio. A circa 10 anni dalla esecuzione della Pala di Casa Pesaro T. eseguì per la Scuola della Carità di Venezia la Presentazione della Vergine al Tempio. Il quadro, dopo essere stato asportato dal luogo per cui fu dipinto e quindi di nuovo ricollocato, si trova ora all'Accademia di Venezia, l'elemento architettonico prende qui una posizione importante: gli elementi strutturali architettonici aumentano, come nella pala Pesaro, l'effetto monumentale della figurazione che è mantenuta con le figure quasi tutte in primo piano. Mentre i pittori precedenti si compiacevano di rappresentare le scene sacre con la successione di diversi piani ottici, T. invece rinuncia qui a questo accorgimento per collocare i gruppi delle sue figure in primo piano solo dal quale si passa direttamente allo sfondo. Questo accorgimento di T. è perfettamente intenzionale volendo con ciò il pittore dare maggior compattezza alle sue composizioni e racchiudere le figure in gruppo come fossero davanti al boccascena di un teatro e raggiungere così maggior evidenza plastica. Nelle linee generali seguì la tradizione iconografica veneziana (cfr. Carpaccio, la Pala di Brera) senonchè la novità resta nell'interpretazione personale che si rivela soprattutto nel trattamento coloristico fatto a macchie piene di densità. La figura della protagonista (particolare) è trattata nel modo svelto e sintetico già osservato nell'Assunta: il pittore scioglie la figura a macchie di colore. Notevole la vecchia venditrice colla cesta (particolare) per la potenza d'interpretazione naturalistica.

25. Ritratto di Carlo V (Prado). Si ricollega ai ritratti della fine del '400, specie quelli di Paolo Uccello. Carlo V vi è rappresentato nel momento in cui a cavallo del suo destriero sta per andare alla battaglia di Mülberg dove sconfiggerà i principi protestanti ribelli, ed è rappresentato con quelle attitudini di calma e di fierezza che denotano tutta la sua potenza interiore. Sappiamo dagli storici e dai cronisti che Carlo V era uomo di fisico debole ma di indomita volontà: orbene se osserviamo il suo viso in questo ritratto vi vediamo appunto benissimo atteggiare la sua calma e la sua fierezza. Si noti poi lo scioglimento della materia coloristica.

26. Ritratto di Filippo II (Prado). Notiamo anche qui, come sopra, il grande senso di interiorità e di pathos.

27. Ritratto di un cavaliere dell'ordine di Malta (Prado). Vi si notano le stesse caratteristiche dei precedenti ritratti. Se ricordiamo il Cavaliere di Malta degli Uffizi, opera giovanile, si può riconoscere facilmente la diversità tra i due periodi dell'arte del maestro.

28. Ritratto del così detto Uomo dagli occhi grigi. Il Medico Ippolito Rimualdi?) Costituisce, anche per la bellezza tipologica del ritrattato, una delle opere più mirabili di T. trattamento pittorico sciolto.

29. Ritratto di Paolo III (Napoli, Museo Nazionale). E' uno dei ritratti migliori per la potenza psicologica. Costituisce la rappresentazione migliore di questo papa, uomo, seppure d'ingegno acutissimo, astioso e avido di potere. Il colore del dipinto è tutto intonato sul rosso cupo e violaceo che maggiormente e in modo mirabile fa risaltare il pallore del volto. T. in questo tempo raggiunge una interpretazione nuova e soggettiva del colore in quanto non ricerca più ricchezza e varietà di colori ma vibrazione di colori stessi con poche note intonate giungendo così ai massimi effetti con i minimi mezzi. Egli ora non vuol più rendere la natura nell'imitazione, ma vuol creare nella pittura uno stato d'animo. Questa tendenza si fa via via più forte negli ultimi anni in cui T. non si curò più del disegno, inteso solo a raggiungere effetti musicali sinfonici. E questa sua nuova concezione non fu né allora né per molto tempo di poi compresa ed esattamente valutata, sebbene da lui vivamente sentita.

30. Ritratto di Paolo III tra i suoi due nipoti (Napoli Museo Nazionale). A T. piacque spesso rappresentare i personaggi in mezzo al loro ambiente e così fece quando venne chiamato a Roma per fare di nuovo il Ritratto di Paolo III. Ritrasse il Pontefice tra i due nipoti, Alessandro e Ottavio farnese. Il quadro non fu terminato completamente, ma è tuttavia rimasta sulla tela tutta la potenza psicologica dell'arte tizianesca specie nella figura del Papa che qui è reso dal lato più veristico, come T. vedeva questo vecchio astioso e avido.

31. Il Marchese del Vasto (Prado). Figura di un generale che parla ai suoi soldati prima della battaglia.

32. Ex voto per la vittoria di Lepanto. Quando Filippo II, cui proprio allora era morto un figlioletto, volle ricordare la battaglia di Lepanto fece dipingere a T. un ex voto e T. rappresentò il re stesso nel momento in cui sta sacrificando a Dio il figlio in olocausto. Sullo sfondo la battaglia; in basso, a sinistra, in primo piano, un turco incatenato.

33. La Spagna soccorre la religione (Prado) quadro allegorico. La religione, figura nuda a destra, che sta per essere preda del serpente, viene soccorsa dalla Spagna, la donna a sinistra. È visibile nell'allegoria, come d'altronde nel precedente quadro, l'influsso degli spiriti della Controriforma.

34. Apprestamento del Dio Amore o venire che benda Amore. (Erroneamente in molte riproduzioni porta il titolo Le tre Grazie). Galleria Borghese, Roma. Venere sta legando una benda intorno agli occhi del bimbo, ma è essa stessa esitante se farlo o no. Si nota qui come nel precedente una diminuzione del sensualismo coloristico delle opere giovanili.

35. Discesa dello Spirito Santo (Madonna della Salute Venezia). Notiamo nell'ultimo periodo di T. un accrescimento della sua religiosità. Questo per lo spirito del dipinto: per l'arte poi notiamo il continuo accrescimento del senso del colore e la continua evoluzione dell'interpretazione coloristica. Il gruppo degli Apostoli intorno alla Vergine è rappresentato con il solito senso drammatico, ma con maggior suggestione coloristica che si rivela nell'intonazione sulfurea, livida, intensamente drammatica.

36. Deposizione (Prado). A quarant'anni dalla Deposizione del Louvre T. rappresentò qui la stessa scena non più con ricchezza di linee compositive ma con una sinfonia dolorante del colore stesso e con una ansiosa ricerca di drammaticità. Trattamento della stoffa a strappi; linee sciolte.

37. Cristo nell'orto (Prado). T. negli ultimi anni amò dipingere le scene più dolorose della vita e della passione di Cristo quali l'Incoronazione di Spine e Cristo nell'orto. Cristo è su una roccia in distanza illuminata dalla luna mentre sotto un guardiano gira. Tiziano anche la Crocefissione volle rappresentare con effetti di luce notturna.

38. Deposizione. Quasi a conclusione della sua epopea pittorica T. dipinse una Deposizione destinata ad essere collocata sopra la sua tomba. Il gruppo centrale è costituito dalla Madonna e dal Cristo davanti a una nicchia con mosaico dorato: ai piedi del Cristo è Giuseppe d'Arimatea che porta i tratti del volto di T. A destra è un quadro votivo che ricorda un voto del pittore che si raccomanda col figlio Orazio. Il quadro fu terminato da Palma il Giovane che compì interamente la Maddalena, a sinistra, che è spaccata dal gruppo e che ha grande potenza drammatica.

Così in una profonda spiritualità e in un profondo senso religioso si concludeva l'arte di T. dopo aver attraversato un ampio cammino ed essersi staccata dai principi della materialità sensualistica.

Bibliografia

- G. ANGELINI, *L'insegnamento della Storia dell'arte da Giulio Carotti a Wart Arslan (1909-1968)*, in D. MANTOVANI (a cura di), *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia*, volume 3, tomo I, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, Milano 2020, pp. 363-370.
- P. ARETINO, *Lettere*, 2 voll., Laterza, Bari 1913-1916.
- V. BASCH, *Titien*, Librairie Française, Paris 1918.
- O. BENESCH, *Max Dvořák (1874-1921)*, in «Neue Österreichische Biographie ab 1815: Grosse Österreicher», Amalthea-Verlag, Vienna 1957, vol. 10, pp.189-198.
- M. BENEŠOVÁ, *Max Dvořák*, in *La Scuola viennese di Storia dell'arte: atti del XX Convegno*, a cura di M. Pozzetto, ICM, Gorizia 1996, pp. 81-87.
- B. BERENSON, *The Florentine painters of the Renaissance: with an index to their works / by Bernhard Berenson. - 3. ed. revised and enlarged*, Putnam's sons; New York – London c1909.
- B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places*, Clarendon Press, Oxford 1932; ed. italiana: *Pitture italiane del Rinascimento: catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, (traduzione italiana di Emilio Cecchi), Hoepli, Milano 1936.
- A. BERTINI, *Sulla critica di Max Dvořák*, in «L'Arte», anno XXXIV, fascicolo VI, novembre 1931, pp. 461-467.
- S. BETTINI, *Introduzione*, in J. VON SCHLOSSER, *Sull'antica storiografia italiana dell'arte*, Neri Pozza, Vicenza 1969, p. 16.
- F. BOGGERO, *Antonio Morassi Soprintendente a Genova negli anni del secondo conflitto mondiale*, in S. FERRARI (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, Forum, Udine 2012, pp. 173-189.
- M. BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, Baba, Venezia 1660.
- M. BOSCHINI, *Le ricche miniere della pittura veneziana*, Editore F. Nicolini, Venezia 1664 (II^a ed. 1674).
- G. B. CAVALCASELLE, A. CROWE, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi: con alcune notizie della sua famiglia: opera fondata principalmente su documenti inediti*, 2 voll., Successori Le Monnier, Firenze 1877-1878; ed. inglese: *The life and times of Titian: with some account of his family*, 2 voll., Murray, London 1881.
- G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *A history of painting in north Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century*, 2nd ed. by TANCREDE BORENIUS, Murray, London 1912.

- E. A. CICOGNA, *Delle Inscrizioni Veneziane*, vol. 6, Tipografia Andreola, Venezia 1853.
- L. DAL PRÀ, *Antonio Morassi e la storia dell'arte nella provincia di Trento all'indomani dell'annessione del Trentino Alto Adige al Regno d'Italia*, in S. FERRARI (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, Forum, Udine 2012, pp. 95-122.
- G. A. DELL'ACQUA, *L'arte italiana nella critica di Max Dvořák*, Sansoni editore, Firenze 1935.
- G. A. DELL'ACQUA, *Tiziano*, Aldo Martello Editore, Milano 1955
- L. DOLCE, *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino* (ed. or.), Editore Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia 1557; ed. tedesca *Aretino, oder Dialog uber Malerei; nach der Ausgabe vom Jahre 1557 aus dem italienischen Ubersetzt von Cajetan Cerri; mit Einleitung, notes und Index versehen von R. Eitelberger v. Edelberg*, Braumuller, Wienn 1888; *L'Aretino ovvero Dialogo della pittura. Con l'aggiunta delle lettere di Tiziano a vari e dell'Aretino a lui*, Arnaldo Forni Editore, Sala Bolognese 1974.
- A. DONATI, *Tiziano. Indagini sulla pittura*, etgraphiæ, Roma 2016.
- W. DORIGO (a cura di), *Antonio Morassi alla scuola di Max Dvořák. Per i settant'anni di Terisio Pignatti*, Quaderno di Venezia Arti, Libreria editrice Viella, Roma 1992.
- M. DVOŘÁK, *Katechismus der Denkmalpflege*, J. Bard, Wien 1916.
- M. DVOŘÁK, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, Druck und Verlag von R. Oldenbourg, München, Berlin 1918.
- M. DVOŘÁK, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, R. Piper & Co., München 1924.
- M. DVOŘÁK, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, 2 voll., R. Piper & Co., Munchen 1928.
- E. ENGHERT (a cura di), *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses*, Schroll, Wien 1883.
- L. ERBA, *L'insegnamento di Antonio Morassi a Pavia*, in S. FERRARI (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, Forum, Udine 2012, pp. 81-94.
- C. FABBRO, *Notizie storiche sul casato di Tiziano*, in *Archivio Storico di Belluno*, XXIX, 1958, pp. 132-134; XXX, 1959, pp. 23-27; XXXI, 1960, pp. 30-35, 72-76, 145-148; XXXII, 1961, pp. 34-40.
- S. FERRARI (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, Forum, Udine 2012.
- G. FIOCCO, *Francesco Vecellio con una nota su Cesare Vecellio*, in «Lettere ed Arti», 1946, genn., pp. 26 e segg.
- G. FIOCCO, *I pittori Vecellio*, dispense del corso universitario, Padova 1951.
- V. FONTANA, *Antonio Morassi storico dell'arte mitteleuropeo*, in «Venezia Arti», VI, 1992, p. 168.

- L. GALLO, *Antonio Morassi*, in R. CIOFFI, A. ROVETTA (a cura di), *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Milan 2007, pp. 425-427.
- C. GIBELLINI (a cura di), *Tiziano*, presentazione di C. Cagli, Rizzoli-Skira, Vicenza 2011 (ed. or. 2003).
- V. GOLZIO, Recensione a *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, di Max Dvorák, in «L'Arte» 1928, anno XXXI, p. 89.
- M. GREGORI, *Per ricordare Antonio Morassi*, in S. FERRARI (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, Forum, Udine 2012, pp. 11-14.
- G. GRONAU, *Titian*, Duckworth & Co., London 1904.
- G. GRONAU, *Giorgione da Castelfranco*, W. Spemann, Berlin, Stuttgart 1911.
- G. F. HARTLAUB, *Giorgiones Geheimnis: ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance*, Allgemeine Verlagsanstalt, München 1925.
- T. HETZER, *Tizian: Geschichte seiner Farbe*, Klostermann, Frankfurt am Main 1935.
- L. HOURTICQ, *La jeunesse de Titie. Peinture et poésie: la nature, l'amour, la foi*, Librairie Hachette, Paris 1919.
- L. HOURTICQ, *Le problème de Giorgione. Sa légende son œuvre ses élèves*, Hachette, Paris 1930.
- G. LAFENESTRE, *La vie e l'œuvre de Titien*, Hachette, Paris 1909.
- R. LONGHI, *Avvertenze per il lettore*, in *Scritti giovanili*, vol. I (1912-1922), Sansoni, Firenze 1961, p. X.
- A. LUZIO, *Isabella d'Este e due quadri di Giorgione*, in «Archivio storico dell'arte», I, 1888, pp. 47-48.
- R. MARCHI, *Hans Tietze e la storia dell'arte come scienza dello spirito nella Vienna del primo Novecento*, in «Arte Lombarda», no. 110/111 (3-4), Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1994.
- R. MARCHI, *Max Dvořák e la storia dell'arte come parte della Geistesgeschichte*, in M. DVOŘÁK, *Idealismo e naturalismo nella scultura e nella pittura gotica* (a cura di R. Marchi), Franco Angeli, Milano 2003, pp. 107-197.
- M. MASAU DAN, *Gorizia, l'arte e Antonio Morassi: un nesso inscindibile. Da non dimenticare*, in S. FERRARI (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, Forum, Udine 2012, pp. 143-151.
- M. T. MAZZILLI SAVINI, *Antonio Morassi professore all'Università di Pavia (1936-1941): il contesto accademico*, in S. FERRARI (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, Forum, Udine 2012, pp. 61-79

- M. MICHEL, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo 16. esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da d. Iacopo Morelli custode della Regia biblioteca di S. Marco di Venezia*, Remondini, Bassano 1800.
- A. MORASSI, *Die Malereien im palazzo Steffaneo zu Crauglio*, in «Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege», Kunstverlag Schroll & Co., Wien 1915, pp. 61-82.
- A. MORASSI, *Skulpturwerke der Barockzeit im Görzer Dom*, in «Mitteilungen der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege», Band 14, n. 9, Kunstverlag Schroll & Co., Wien 1915, pp. 193-201.
- A. MORASSI, *Monumenti d'arte in Val d'Isonzo*, in R. ALMAGIÀ, E. PADOVA, M. PICOTTI (a cura di), *Atti della XI riunione della Società Italiana per il progresso delle Scienze*, Trieste 9-13 settembre 1921, Roma 1922, pp. 660-661.
- A. MORASSI, *L'esposizione dei progetti per il Duomo di Monfalcone*, in «Il popolo di Trieste», 15 dicembre 1922.
- A. MORASSI, *Problèmes concernant la conservation et la restauratio des monuments endommagés par la guerre*, in *Act du Congrès d'Histoire de l'Art – Parigi 26.IX-5.X.1921*, Parigi 1922, p. 132.
- A. MORASSI, *Il programma dell'Ufficio delle Belle Arti a Trieste e nella Venezia Giulia*, in «L'Era nuova», 4 gennaio 1922.
- A. MORASSI, *Scoperte e restauri di pitture compiuti dall'Ufficio Belle Arti per la Venezia Giulia*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», serie II, 16, VIII, febbraio 1923, pp. 374-383.
- A. MORASSI, *Chiese gotiche in Val d'Isonzo*, in «Architettura e Arti Decorative», 2, VI, febbraio 1923, pp. 177-189.
- A. MORASSI, *Il restauro del Castello di Gorizia*, in «Architettura e Arti Decorative», 2, IX, luglio 1923, pp. 458-462.
- A. MORASSI, *Il restauro dell'abside della basilica di Aquileia*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della pubblica Istruzione», serie II, 17, II, agosto 1923, pp. 75-94.
- A. MORASSI, *Restauri e scoperte di pitture nella Venezia Giulia*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della pubblica Istruzione», serie II, 17, IX, marzo 1924, pp. 419-432.
- A. MORASSI, *La Prima esposizione goriziana di Belle Arti*, in «La Voce di Gorizia», 3 maggio 1924.
- A. MORASSI, *Gli espositori alla prima Esposizione Goriziana di Belle Arti*, in «La Voce di Gorizia», 6 maggio 1924.
- A. MORASSI, *Il patrimonio artistico di Grado*, in «Il popolo di Trieste», 7 agosto 1924.

- A. MORASSI, *Le opere d'arte costruite da Trieste*, in «Il popolo di Trieste», 16 novembre 1924.
- A. MORASSI, *Monumenti d'Aquileia restaurati dopo la guerra*, in «Architettura e Arti Decorative», 4, V-VI, gennaio 1926.
- A. MORASSI, *Le Regia Pinacoteca di Brera*, in *Itinerari dei musei e monumenti d'Italia*, 18, Roma 1932.
- A. MORASSI, *Il museo Poldi-Pezzoli in Milano*, in *Itinerari dei musei e monumenti d'Italia*, 21, Roma 1932.
- A. MORASSI, *La galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo*, in *Itinerari dei musei e monumenti d'Italia*, 30, Roma 1934.
- A. MORASSI, *Il Palazzo Reale di Milano*, in *Itinerari dei musei e monumenti d'Italia*, 55, Roma 1936.
- A. MORASSI, *Notizie sulla propria attività scientifica e didattica*, Tipografia Allegretti, Milano 1939.
- A. MORASSI, *Giorgione*, Hoepli, Milano 1942.
- A. MORASSI, *Tiepolo. La villa Valmarana*, Silvana Editoriale, Milano 1945.
- A. MORASSI, *Il Tiziano di Casa Balbi*, in «Emporium», n. 617, volume CIII, maggio 1946, pp. 206-228.
- A. MORASSI, *Un Tiziano riscoperto a Genova*, in «L'illustrazione italiana», n. 24, 16 giugno 1946, p. 391 (Treves, Milano).
- A. MORASSI, «Tiziano Vecellio», voce in *Enciclopedia Cattolica: Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il libro Cattolico-Città del Vaticano*, vol. XII: TES-ZY e indici, G. C. Sansoni, Firenze 1954, colonne 170-176.
- A. MORASSI, *Esordi di Tiziano*, in «Arte Veneta», 1955, 8 (1954-1955), pp. 178-198.
- A. MORASSI, *A complete catalogue of the paintings of G.B. T.*, Phaidon, London 1955.
- A. MORASSI, *Ritratti del periodo giovanile di Tiziano*, in *Festschrift W. Sas-Zaloziecky Zum 60. Geburtstag*, Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz 1956, pp. 125-131.
- A. MORASSI, *Tiziano, gli affreschi della Scuola del Santo a Padova*, Silvana Editoriale, Milano 1956.
- A. MORASSI, *Il tesoro dei Medici: oreficeria, argenteria e pietre dure*, Silvana Editoriale, Milano 1963.
- A. MORASSI, *An Early Titian Portrait (of Raphael?)*, in «The Burlington Magazine», 105, n. 729 (Dec. 1963), pp. 164-165.
- A. MORASSI, *Tiziano*, Silvana Editoriale, Milano 1964; edizione fuori commercio per la SIPRA edita da ERI Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, Milano 1964.
- A. MORASSI, «Tiziano», voce in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIV: Tipologia-Zurbarán, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia 1964, colonne 15-45.
- A. MORASSI, *Una Salomé di Tiziano riscoperta*, in «Pantheon», 26, 1968, pp. 456-466.

- A. MORASSI, *Ritratti giovanili di Tiziano*, in «Arte Illustrata», 17-18, maggio-giugno 1969, pp. 20-35.
- A. MORASSI, *Guardi: Antonio e Francesco*, 2 voll. Alfieri, Venezia 1973.
- G. MORELLI, *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie dei Musei di Dresda e Berlino*, Zanichelli, Bologna 1886.
- G. MORELLI, *Della pittura italiana. Le gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Prima Edizione Italiana, Fratelli Treves, Milano 1897
- G. A. MOSCHETTI, *Il Pulice*, Evangelista Deuchino, Venezia 1625.
- B. NICOLSON, *Venetian Art in Stockholm*, in «The Burlington Magazine», 105, n. 718 (Jan. 1963), pp. 32-33.
- R. PALLUCCHINI, *Sebastian Viniziano: fra Sebastiano del Piombo*, Mondadori, Milano 1944.
- R. PALLUCCHINI, *Tiziano: lezioni tenute alla facoltà di Lettere dell'Università di Bologna durante gli anni 1952-53, 1953-54*, a cura di O. Fanti, Patron, Bologna 1954.
- R. PALLUCCHINI, *Un nuovo ritratto di Tiziano*, in «Arte Veneta», Annata XII, Venezia 1958, pp. 63-69.
- R. PALLUCCHINI, *Tiziano*, Fabbri Editore, Milano 1965.
- R. PALLUCCHINI, *Tiziano*, Sansoni, Firenze 1969.
- R. PALLUCCHINI, *Profilo di Tiziano*, A. Martello-Giunti, Firenze 1977.
- E. PANOFSKY, *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst (1915)*, in H. OBERER, E. VERHEYEN (a cura di), *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1964, pp. 23-32.
- E. PANOFSKY, *Problems in Titian: mostly iconographic*, Phaidon, London 1969.
- J. PEČÍRKA, *Einführung*, in M. DVOŘÁK, *Blätter über das Leben und Die Kunst*, edito da Jaromír Pečírka, Praga 1943, p. 7.
- T. PIGNATTI, *Obituary. Antonio Morassi*, in «The Burlington Magazine», 119, n. 889 (Apr. 1977), pp. 287-288.
- G. M. PILO, *Antonio Morassi, un maestro e un amico*, in S. FERRARI (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, Forum, Udine 2012 pp. 23-38.
- P. PINO, *Dialogo di pittura di messer Paolo Pino nuovamente dato in luce con privilegio*, Ariel, Milano 1945.
- F. POCAR, *Antonio Morassi nei ricordi di Ervino Pocar*, in S. FERRARI (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, Forum, Udine 2012, p. 18.
- N. POZZA, *Tiziano*, Rizzoli, Milano 1976.
- M. PRECERUTTI GARBERI, *Giambattista Tiepolo: gli affreschi*, ERI Edizioni Rai, Milano 1970.
- M. PRECERUTTI GARBERI, *Antonio Morassi*, in «Arte Veneta», XXX, 1976, p. 280.

- A. J. VON PRENNER, F. VAN STAMPART, *Prodromus*, Johann Peter van Ghelen, Wien 1735.
- G. M. RICHTER, *Giorgio da Castelfranco, called Giorgione*, University of Chicago Press, Chicago 1937.
- C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* (ed. or. Giovan Battista Sgava, Venezia 1648), von Hadeln, Berlin 1914-1924, 2 voll.
- E. RIDOLFI, *Il mio direttorato alle Regie Gallerie Fiorentine*, Tipografia Domenicana, Firenze 1905.
- A. RIEGL, *Die Spättrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Osterreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervolkern, Druck und Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei*, Wien 1901.
- V. ROCCHIERO, *Antonio Morassi*, estratto dagli «Atti dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere», Vol. XXXIV – 1977, Genova 1978, pp. 12-17.
- R. SACCHI, *Dai musei all'Università. I liberi docenti della Statale di Milano dal 1925 al 1960*, in S. FERRARI (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, Forum, Udine 2012, pp. 153-172.
- R. SALVINI (a cura di), *Catalogo della Galleria degli Uffizi*, Arnaud, Firenze 1966.
- H. SEDLMAYR, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Rowohlt, Hamburg 1958. Traduzione italiana di F. P. Fiore: H. SEDLMAYR, *Arte e verità. Per una teoria e un metodo della storia dell'arte*, Rusconi, Milano 1984.
- V. SCAMOZZI, *L'idea dell'architettura universale*, Venezia 1615.
- G. C. SCIOLLA, *La scuola di Vienna e la critica d'arte in Italia agli inizi del XX secolo*, in *Wien und die Entwicklung der Kunsthistorischen Methode, Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien, 4-10 September 1983*, a cura di S. Krenn, M. Pippal, H. B. Nachfolger, Wien, Köln, Graz 1984.
- G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, UTET, Torino 1995.
- J. VON SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur: ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, A. Schroll, Wien 1924.
- J. VON SCHLOSSER, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Sakulum deutscher Gellhrtenarbeit in Osterreich*, in «Mitteilungen der Osterreichischen Instituts fir Geschichtsforschung», Band. 13, Heft 2, Universitäts Verlags Wagner, Innsbruck 1934, pp. 146-228. Traduzione italiana di G. Federici Ajroldi: J. VON SCHLOSSER, *La scuola viennese di storia dell'arte. Sguardo ad un secolo di lavoro di eruditi tedeschi in Austria*, in *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Laterza, Bari 1936, pp. 61-163.
- S. SPADA PINTARELLI, *Antonio Morassi e la storia dell'arte nella provincia di Bolzano all'indomani dell'annessione del Trentino Alto Adige al Regno d'Italia*, in S. FERRARI (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, Forum, Udine 2012, pp. 123-134.

- W. SUIDA, *Tiziano*, Casa Editrice Valori Plastici, Roma 1933.
- W. SUIDA, *Giorgione. Nouvelles attributions*, in «Gazette des Beaus-Arts», 14, 1935, pp. 75-94.
- W. SUIDA, *Le Titien*, Weber, Paris 1935.
- K. M. SWOBODA, J. WILDE, *Vorwort der Herausgeber*, in M. DVOŘÁK, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, R. Piper & Co., München 1924.
- S. TAVANO, *Antonio Morassi*, in *Tre Goriziani: Marin - Morassi - Pocar*, estratto dal volume XLIV (luglio-dicembre 1976) di «Studi Goriziani», Rivista della Biblioteca Statale Isontina di Gorizia, p. 17.
- S. TAVANO, *Gorizia e il mondo di ieri*, Udine 1991.
- S. TAVANO, *Antonio Morassi tra Gorizia e Aquileia*, in S. FERRARI (a cura di), *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, Forum, Udine 2012, pp. 199-220.
- D. TENIERS, *Theatrum Pictorium*, Bruxelles 1660.
- H. TIETZE, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Seemann, Leipzig 1913.
- H. TIETZE, «Dvořák, Max», in *Enciclopedia Italiana Treccani*, I Appendice, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1938.
- H. TIETZE, *Tizian: Gemalde und Zeichnungen*, Phaidon Press, Londra 1950 (I ed. 1936).
- F. VALCANOVER, *Mostra dei Vecellio a Belluno*, in «Arte Veneta», 1951, pp. 201-208.
- F. VALCANOVER, *Tutta la pittura di Tiziano*, Rizzoli, Milano 1960.
- F. VALCANOVER, *L'opera completa di Tiziano*, Rizzoli, Milano 1969.
- G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, 9 voll., Sansoni, Firenze 1906; altre edizioni della stessa opera: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti: secondo le migliori stampe*, Sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco, Trieste 1862; *Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti. 4. ed. con note e arricchita dei ritratti degli artisti*, Salani, Firenze 1908; *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568* (testo a cura di R. Bettarini; commento secolare a cura di P. Barocchi), Sansoni S.P.E.S., Firenze 1987-1976; *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze 1568.
- A. VENTURI, *La pittura del Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana*, 11 voll., Hoepli, Milano 1928.
- L. VENTURI, *Giorgione e il Giorgionismo*, Hoepli, Milano 1913.
- S. VIANI, *Antonio Morassi: l'articolazione della metodologia viennese nell'area italiana*, in *La Scuola viennese di Storia dell'arte: atti del XX Convegno*, a cura di M. Pozzetto, ICM, Gorizia 1996, pp. 229-232.
- S. VIANI, *Lezioni viennesi di Max Dvorak negli appunti di Antonio Morassi*, in «Venezia Arti», 2, 1988, pp. 111-114.

V. VUERICH, *Antonio Morassi (1893-1976). L'attività e il metodo storico-artistico*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Udine, A. A. 2003/2004, Relatore Prof. E. Bordignon Favero.

E. WALDMANN, *Tizian*, Propyläen Verlag, Berlin 1922.

E. K. WATERHOUSE, *Paintings from Venice for 17th Century England*, in «Italian Studies», VII, 1952, pp. 1-23.

P. ZAMPETTI (a cura di), *Mostra dei Guardi*. Catalogo della mostra (Venezia, Istituto di Cultura di Palazzo Grassi, 6 maggio-10 ottobre 1965), I ed., Alfieri, Venezia 1965.

E. ZANZI, *Rivelazione di capolavori sconosciuti*, in «Corriere del Popolo», Domenica 11 agosto 1946.

G. ZAVATTA, *Antonio Morassi, Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi e la riscoperta del Caravaggio di casa Balbi a Genova (1939-1952)*, in «Storia della Critica d'Arte», Milano 2020, pp. 351-369.

S. ZUFFI, *Tiziano*, MondadoriArte, Verona 2008 (ed. or. 2007).

Mostra della pittura antica in Liguria. Dal Trecento al Cinquecento, Genova, Palazzo Reale, 28 giugno – 31 agosto 1946, catalogo a cura di A. Morassi, Alfieri, Milano 1946.

Mostra del Magnasco: Genova, Palazzo Bianco, 18 giugno-15 ottobre 1949, Catalogo a cura di A. Morassi, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1949.

Mostra dei Vecellio: catalogo illustrato. Belluno, Auditorium, agosto-settembre 1951 (a cura di F. Valcanover), Tipografia Sommavilla, Belluno 1951.

Antonio Morassi, a cura del Comitato Promotore del volume, in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, a cura di «Arte Veneta», Alfieri, Venezia 1971, pp. 2-4.

Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi, a cura di «Arte Veneta», Alfieri, Venezia 1971.

Ricordo di Antonio Morassi, a cura dell'Amministrazione comunale di Gardone Riviera, in «Notiziario Gardone Riviera», n. 40, dicembre 1976, pp. 5-6.

Necrologie, in «Gazette des Beaux-Arts», Janvier 1978, p. 28.

Tiziano, Catalogo della Mostra (Venezia, Palazzo Ducale – Washington, National Gallery of Art), Marsilio Editori, Venezia 1990.

Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise, Paris Grand Palais, 9 mars-14 juin 1993, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1993.

Tiziano, Catalogo della Mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo – 16 giugno 2013), Silvana Editoriale, Milano 2013.