



taccuini d'arte

Collana di Arte e Storia del territorio di Modena e Reggio Emilia

taccuini d'arte

Collana di Arte e Storia del territorio di Modena e Reggio Emilia

taccuini d'arte

Collana di Arte e Storia del territorio di
Modena e Reggio Emilia

Direzione e cura

Alessandra Bigi Iotti
Elisabetta Farioli
Francesca Piccinini
Giulio Zavatta

Segreteria di redazione

Alessandra Bigi Iotti
Giulio Zavatta

Comitato di Redazione

Alessandra Bigi Iotti, storico dell'arte
Elisabetta Farioli, storico dell'arte
Alessandro Gazzotti, Musei Civici
di Reggio Emilia
Maria Montanari, Musei Civici
di Reggio Emilia
Francesca Piccinini, Museo Civico
di Modena
Cristina Stefani, Museo Civico
di Modena
Giulio Zavatta, Università Ca' Foscari,
Venezia

Comitato scientifico

Alessandra Bigi Iotti
Giorgio Bonsanti
Sonia Cavicchioli
Elisabetta Farioli
Antonella Huber
Enrico Colle
Alessandro Gazzotti
Roberto Marcuccio
Maria Montanari
Massimo Mussini
Saverio Lomartire
Marinella Paderni
Francesca Piccinini
Luciano Rivi
Cristina Stefani
Federica Veratelli
Giulio Zavatta

Taccuini d'arte è una rivista scientifica riconosciuta dall'Anvur. Accetta saggi e contributi inediti che vengono sottoposti a singola o doppia revisione cieca da parte di esperti esterni al comitato scientifico. Recensioni e notizie non sono sottoposte a revisione.

Referenze fotografiche

Archivio fotografico dei Musei Civici
di Reggio Emilia
Archivio fotografico del Museo Civico
d'Arte di Modena (foto Paolo Pugnaghi,
Paolo Terzi)
Archivio MARM, Diano Marina, ph.
Federico Lambini, p. 11 (fig. 7); Rafael
Cavalli, pp. 7, 9 (fig. 2), p. 10 (fig. 6), p.
14 (fig. 12); Elena Silvestri, pp. 54-59
Foto Studio Pasetti Lighting Design, p. 58
in basso
Archivio Soprintendenza Ravenna
Università Ca' Foscari di Venezia,
Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali,
Archivio e Fototeca Antonio Morassi

Alcune immagini fotografiche appartengono ad archivi o pubblicazioni di cui non si conoscono autori, proprietari o committenti. La loro pubblicazione in questo volume ha uno scopo scientifico privo di finalità di lucro. L'editore resta comunque disponibile a corrispondere, a chi dimostrerà di esserne titolare, eventuali diritti secondo quanto previsto dalla legge italiana.

Ringraziamenti

Mirco Domenichini
Mario Valerio Guerzoni

In copertina

Francesco Vellani, *La continenza di Scipione*,
olio su tela, particolare, Modena, Galleria
BPER Banca.

Contatti

taccuinidarte@gmail.com

Progetto grafico

Puliatti Gianluca, Agenzia NFC - Rimini

Catalogo edito da

Agenzia NFC di Amedeo Bartolini & C.
sas - Rimini

ISBN: 9788867264346

ISSN: 2283-5725

© 2024 - Agenzia NFC di Amedeo Bartolini & C. sas - Rimini.
Tutti i diritti sono riservati. È vietata la riproduzione anche parziale
dell'opera, in ogni forma e con ogni mezzo, inclusi la fotocopia, la
registrazione e il trattamento informatico, senza l'autorizzazione del
possessore dei diritti.

Promosso da:



MUSEI
CIVICI
REGGIO
EMILIA

Con il sostegno di:

BPER:
Banca

NFC
edizioni

sommario

EDITORIALE

SAGGI

- 7 *Francesca Morandi* Da Savignano al Sudamerica. Il monumento a Cristoforo Colombo di Giuseppe Graziosi.
- 19 *Antonella Ferro* Risvolti sulla vicenda editoriale di “Rassegna d’Arte” e di “Cronache d’Arte” dal *Carteggio Francesco Malaguzzi Valeri* di Corrado Ricci.
- 33 *Camilla Traldi* Dalla scoperta all’acquisizione da Luigi Magnani: sulla provenienza della *Sacra Conversazione Balbi* di Tiziano

CONTRIBUTI

- 49 *Elena Grazia Fè, Francesca Piccinini* Riaprono ampliati e rinnovati i Musei del Duomo di Modena
- 55 *Alberto Pasetti Bombardella, Francesca Piccinini* Nuova luce al Museo di Modena

DISCUSSIONI, RECENSIONI E NOTIZIE

- 60 *Enrico Ghetti* Recensione a: *NELLE STANZE DELL’ARTE. Dipinti svelati di antichi maestri.* Modena, La Galleria BPER Banca.
- 62 *Franco Motta* Recensione a: *Mondi. Dalle collezioni etnografiche dei Musei Civici di Reggio Emilia*, a c. di G. Cantoni, fotografie di C. Vannini, Reggio Emilia, Fondazione Manodori, 2022, pp. 175.
- 64 *Sandro Parmiggiani* Recensione a: *Altri mondi* alla Biblioteca Luigi Poletti di Modena
- 66 *Francesca Poli* Recensione a: *Il Parco del San Lazzaro a Reggio Emilia. Guida alle architetture*, a cura degli studenti del Liceo Artistico 'Gaetano Chierici' indirizzo Architettura e Ambiente classe V - a.s. 2022-2023
- 67 *Luciano Rivi* Recensione a: Sonia Cavicchioli, *Dipingere pensieri. Francesco IV d’Austria-Este e la decorazione del Palazzo Ducale di Modena (1814-1846)*, Università degli Studi di Trieste. Ricerche e documenti d’arte 4, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2022.
- 70 *Carlo Baja Guarienti* Recensione a: *Giulio Cesare Procaccini. Life and Work*, di H. Brigstocke e O. D’Albo, Torino, Allemandi-Voena 2020, 504 pp.
- 72 *David Brancaloneone, Nicola Dusi* Dialogo interdisciplinare sulla mostra “Parliamo ancora di me. Zavattini tra parola e immagine” a cura di Alberto Ferraboschi e Alessandro Gazzotti, presso il Palazzo dei Musei di Reggio Emilia (1 aprile 2023 - 7 gennaio 2024)
- 81 *Chiara Pellicciari* Notizia: *Didart: quando l’albo illustrato incontra il museo.*
- 83 *Stefania Lancellotti, Maria Elena Righi* Notizia: *Alla scoperta del Museo Civico di Modena. Un progetto sperimentale e interdisciplinare.*

NOTIZIE DI RESTAURI

- 87 *Francesca Ruozzi* *Il progetto di restauro e valorizzazione del Mauriziano*
- 91 *Paolo Bedogni* *Il restauro di Palazzo Masdoni. Tra evoluzione storica e nuove interpretazioni*



Tra i capolavori della Fondazione Magnani-Rocca, che conserva le opere del collezionista reggiano Luigi Magnani (fig. 10), figura una *Sacra Conversazione*¹ proveniente dalla raccolta della nobile famiglia genovese dei Balbi, riconosciuta concordemente come opera giovanile di Tiziano Vecellio.

La tela (figg. 1, 2, 7, 8 e 9), 184 x 137 cm, raffigura una *Madonna con Bambino tra i santi Caterina e Domenico*, quest'ultimo accompagnato da un orante, presumibilmente un membro della famiglia Balbi. Le figure, dai colori vibranti, dialogano attraverso un intreccio continuo di sguardi, dalla Vergine all'uomo in preghiera, da questi al Bambino, che mira alla santa, verso il santo che chiude volgendo gli occhi alla Madre. Il manto sgargiante di Maria si staglia su una cupa porzione di sfondo, che richiama gli abiti scuri delle due figure maschili sulla destra e si apre sul fresco paesaggio. L'opera appartiene all'ultima fase prettamente giorgionesca del Cadorino, sulla quale già si affacciava il mutato rapporto tra ambiente e figure e l'umana bellezza di queste che, mediate dalla forza del colore, raccontavano il rinnovamento della tematica religiosa e profana di cui Tiziano si stava rendendo protagonista.

Una ri-scoperta

La storia recente del dipinto s'intreccia con quella di una delle massime autorità del Novecento in materia di Rinascimento veneziano, lo storico dell'arte goriziano Antonio Morassi (1893-1976, fig. 3)². Tra gli anni Trenta e Quaranta egli ricopriva, oltre agli incarichi di docenza presso gli Atenei di Milano e Pavia, anche il ruolo di soprintendente alle Antichità e Belle Arti della Liguria, delicato compito che lo portò a richiedere l'esonero dall'insegnamento³; nella sua ricostruzione dell'operare dello studioso presso l'Università di Pavia, Maria Teresa Mazzilli Savini ha sottolineato che tra le incombenze «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»⁴.

Grazie alle operazioni di salvaguardia del patrimonio artistico nel capoluogo ligure, condotte in sincronia con l'Ufficio Belle Arti del Comune di Genova guidato da Orlando Grosso (1882-1969), il soprintendente aveva assicurato in depositi – protetti dai pericoli del conflitto – non solo le pinacoteche civiche di Palazzo Rosso e Palazzo Bianco, ma altresì numerose collezioni private storiche della città, ora in collaborazione con i proprietari, ora con provvedimenti dettati dalla legge sulla tutela delle opere d'arte in tempo di guerra⁵; ricorderemo, per i fini della presente ricerca, che l'articolo 5 della legge 1° Giugno 1939, n. 1089 (*Tutela delle cose d'interesse Artistico o Storico*), prevedeva che il Ministero della Pubblica Istruzione potesse notificare le collezioni o serie di oggetti che «per tradizione, fama e particolari interessi e caratteristiche ambientali, rivestono come complesso un eccezionale interesse artistico o storico», e che queste non potessero essere in seguito smembrate senza l'autorizzazione del Ministero stesso. Morassi, dunque, aveva avuto modo di avvicinarsi alla collezione della ricca famiglia Balbi presso Palazzo Reale, sede d'ufficio del soprintendente dove aveva potuto riconoscere la *Sacra Conversazione* del giovane Vecellio.

Per la ricostruzione della vicenda si è rivelata fondamentale una busta della Regia Soprintendenza alle Gallerie ed Opere d'Arte della Liguria conservata presso l'archivio dello studioso⁶, recante una nota autografa a penna a segnalarne l'importanza, al cui interno si incontra, tra gli elenchi di opere con relativa disposizione degli ambienti di Palazzo Balbi, un *Nostra signora, Santa Caterina, San Domenico e Ritratto di un Balbi* (al n. 37): di quest'opera, si trova nella medesima busta un'analisi vergata a penna dallo stesso Morassi in data 20 marzo 1941, ove il soprintendente registrò osservazioni relative al buono stato di conservazione e alla composizione, nonché ai colori:

Buona conservazione, salvo alcuni ritocchi

Tiziano, Dettaglio della *Sacra Conversazione* raffigurante il volto della Vergine, AFAM, Unità 213, foto 28.217r. (fig. 9).

(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»⁷.

Notò dunque che la modella che qui aveva prestato le forme alla Vergine doveva 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»⁸ ricorderebbe invece «le più incantevoli creature del Palma vecchio»⁹; il donatore «si dice Paolo Balbi ma probabilmente è un Domenico»¹⁰ omonimo del santo dalla tonaca bianca e nera che completa il gruppo. Oltre la cupa parete che taglia la composizione, si stende un paesaggio «di tipo Giorgionesco»¹¹, in cui spicca la minuzia nella riproduzione di foglie e piante di fragole. Morassi datò l'opera verso il 1515, al tempo dell'*Amor Sacro e Amor Profano*; ad impreziosire il documento, uno schizzo a penna del dipinto (fig. 5).

Antonio Morassi e il Tiziano Balbi

Dati i tempi di profonda incertezza, occorre attendere il 1946 perché la scoperta potesse essere condivisa con un articolo pubblicato nella rivista «Emporium», *Il Tiziano di Casa Balbi*¹².

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 misconosciute¹³.

Quale titolo alternativo alla *Sacra Conversazione*, propose uno *Sposalizio mistico di Santa Caterina*¹⁴.



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 valori¹⁵.

Il colore, per Morassi, riveste nell'opera una funzione "complessiva", ottenuta attraverso la

Fig. 1. Tiziano, Dettaglio della *Sacra Conversazione* raffigurante il busto di Santa Caterina, AFAM, Unità 213, foto 28.216r.



Fig. 2. Tiziano, *Sacra Conversazione*, 1512-1514. Olio su tela, 130 x 185 cm. Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani-Rocca, AFAM, Unità 213, foto 28.223r.

stesura di sottili velature in tempi diversi sopra il prestabilito ordine cromatico dato dall'impasto di fondo. Sul "mito del colore" di Tiziano, da cui aveva preso avvio la carriera accademica del goriziano presso Pavia nel 1936-1937, lo studioso sarebbe tornato in più occasioni, quale ad esempio la pubblicazione relativa agli affreschi patavini del 1956¹⁶, in cui rimanda agli studi dei viennesi Theodor Hetzer¹⁷, Wilhelm Suida¹⁸ e Hans Tietze¹⁹, nonché al proprio maestro, Max Dvořák²⁰, e all'opera postuma *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*²¹; ne avrebbe poi fatto un cardine della propria monografia sul Cadorino del 1964²².

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 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 Manet²³.

Tiziano «violenta lo spazio»²⁴ occupando superfici anguste con figure grandi poco meno del naturale. Osservandone il panneggio "scattante", lo studioso individuò un gruppo di opere, databili tra 1508 e 1510-1511, adeguate piuttosto al morbido stile 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, e l'*Arcangelo Raffaele* per la chiesa di Santa Caterina a Venezia²⁵.

Nel tentativo di fornire una datazione approssimativa, Morassi osservò che la Vergine di Casa Balbi avrebbe lo stesso volto di quella dell'*Annunciazione* nel Duomo di Treviso²⁶; 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 1514²⁷.

L'essenza del Maestro castelfranchese, dunque, impregnava ancora opere quali «la *Madonna* del Prado, la *Zingarella* di Vienna, il *Concerto campestre*, la *Venere dormiente* di Dresda, il *Concerto di Pitti*»²⁸; tuttavia, quel sentimento che in Giorgione risultava velato da quell'aurea di ideale, irraggiungibile, nel Cadorino si fece realtà. 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, 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 movimento²⁹.

L'umano, in Tiziano, aveva infranto «l'incanto della stasi cosmica»³⁰, elevandosi verso la perfezione divina. La sua profanità non lascia nulla al caso: «un'armonia superiore si riflette in lui senza residui»³¹.

L'illusione della scoperta: un'opera ignorata

Come visto, dunque, Morassi si dilungò nella descrizione e nella contestualizzazione stilistica e cronologica di un dipinto che durante la guerra riteneva un capolavoro ignoto, che gli aveva fatto assaporare il privilegio di una grande scoperta. In realtà, il goriziano può essere considerato lo «scopritore moderno» dell'opera: certamente fu il primo a pubblicarne le immagini (fig. 6) e a renderla nota a una vasta platea di studiosi grazie alla pubblicazione su «Emporium», una rivista di grande prestigio. Tuttavia, dopo la guerra, quando il suo articolo doveva essere in corso di stampa, si avvide del fatto che il Tiziano di casa Balbi era già stato laconicamente citato da Giovanni Battista Cavalcaselle nella sua monografia sul Cadorino³², tanto da obbligarlo ad aggiungere una postilla, si immagina con una certa, pur dissimulata, delusione:

menziona il dipinto e lo dice eseguito circa al tempo dei «Baccanali». Il grande Cavalcaselle!³³

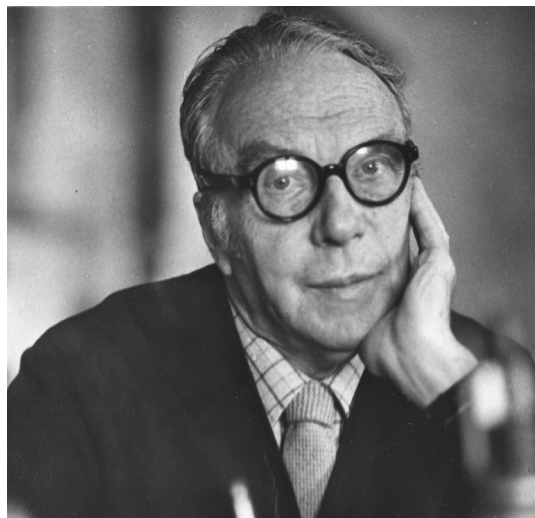


Fig. 3. Antonio Morassi ritratto a Gardone Riviera nel 1974 (fotografia gentilmente concessa dalla sua autrice, Cristina Jane-sich Murialdi).

Condividendo la propria scoperta con «L'illustrazione italiana», Morassi 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 quadrerie genovesi, laddove invece v'è unico questo. Sol-tanto 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 Adolfo Venturi, non dettero troppo peso alle asserzioni del Cavalcaselle; sia perché era molto difficile accedere alla Galleria dei Marchesi Balbi (come in genere alle quadrerie 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 Vecellio³⁴.

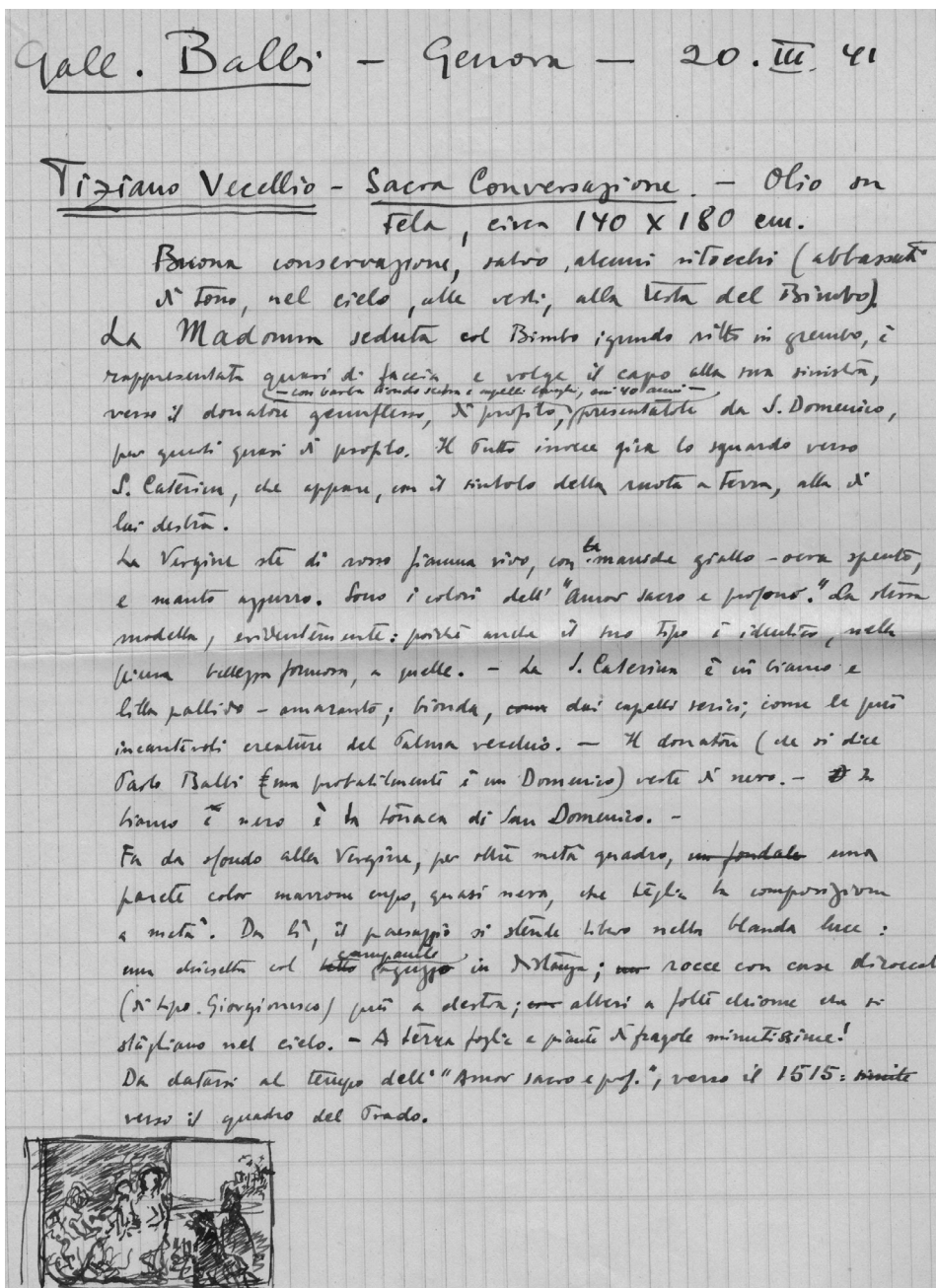
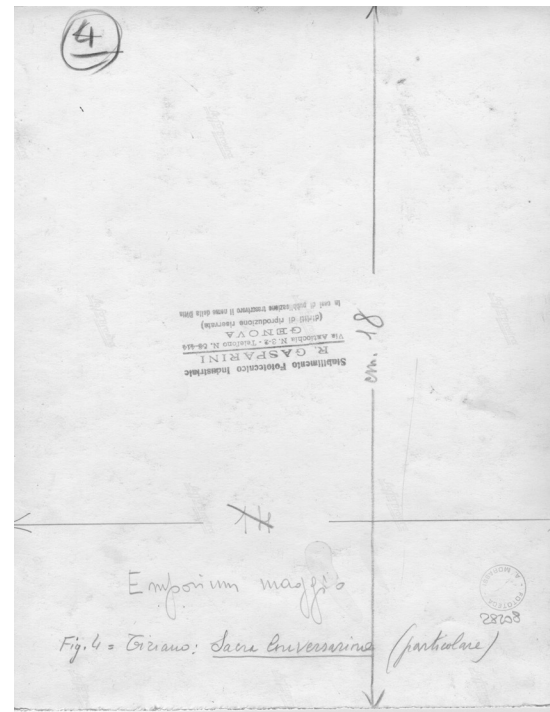
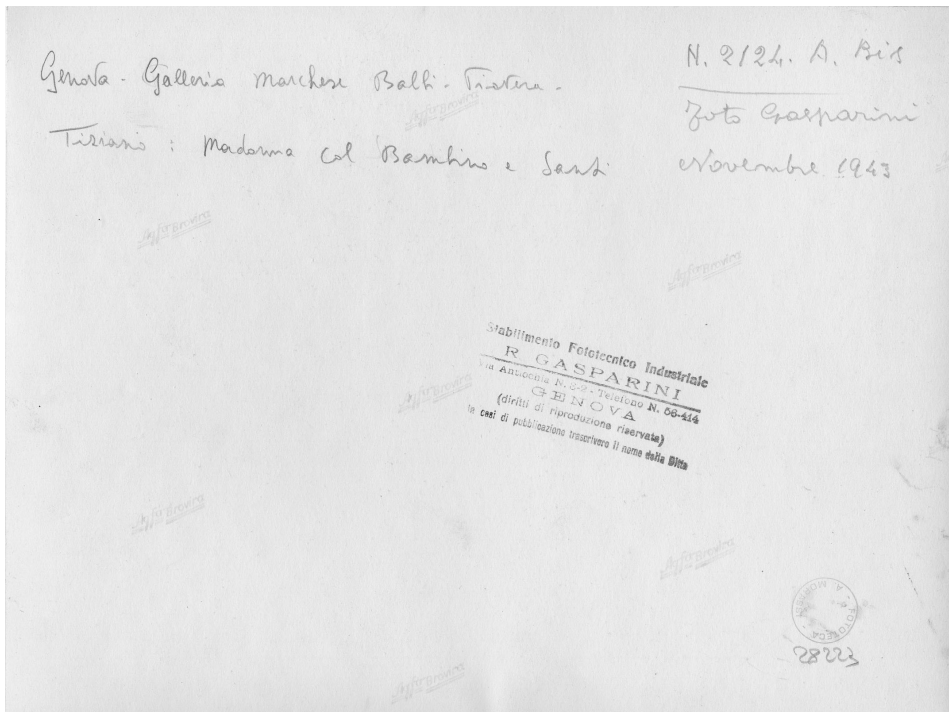
Poco più tardi avrebbe incluso l'opera nel catalogo della *Mostra della pittura antica in Liguria*, da lui curata presso il Palazzo Reale di Genova nell'estate del 1946, esprimendosi come segue:

Ma su tutto primeggia il capolavoro di Tizia-

Fig. 4. Le foto relative alla *Sacra Conversazione* in quest'unità recano il timbro del fotografo R. Gasparini di Genova, AFAM, Unità 213, foto 28.223v.

Fig. 5. Appunti del 20 marzo 1941, AFAM, Unità V XXV, Sottounità «Galleria Balbi».

Fig. 6. Un appunto a matita segnala la destinazione d'uso, il numero della rivista «Emporium» del maggio 1946, AFAM, Unità 213, foto 28.208v.



no 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'arte³⁵.

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 gli 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 genovesi³⁶.

Morassi ne fece dunque un'opera «ignorata», «misconosciuta», fermamente convinto del proprio contributo. Dello stesso avviso fu Gian Alberto Dell'Acqua, che nel suo *Tiziano* la disse «Ignorata dalla critica moderna (fatta eccezione per il Cavalcaselle e il Gronau): pubblicata dal Morassi che la data tra il 1512 e il '14»³⁷. Francesco Valcanover, che già nel 1969 aveva

definito l'opera «giustamente valorizzata come uno dei più felici capolavori della giovinezza di Tiziano (1512-14 c.) dal Morassi»³⁸, ricostruì la vicenda nel catalogo della mostra tenutasi nel 1990 a Palazzo Ducale a 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 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 patrono³⁹.

Dunque, prima di Morassi, anche Giovanni Morelli e Georg Gronau si erano limitati a menzionare l'opera, nelle rispettive pubblicazioni del 1897⁴⁰ e 1904⁴¹. Nella copia del volume di Cavalcaselle e Crowe in lingua inglese da lui posseduta⁴², il goriziano annotò 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, perse 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.

L'acquisizione della Sacra Conversazione da parte di Luigi Magnani

Se le vicende della riscoperta novecentesca del dipinto videro, come dettagliato, Antonio Morassi come principale protagonista, nel dopoguerra il quadro attirò le attenzioni del professore e collezionista reggiano Luigi Magnani (1906-1984)⁴³.

In verità, come rivelato in un'intervista a Carlo Bertelli, Magnani non amava essere definito "collezionista"⁴⁴, dichiarandosi distante dagli aspetti "commerciali" dell'arte. Critico, musicologo, saggista, egli seppe costruire con le fortu-

Fig. 7. Tiziano, Dettaglio della *Sacra Conversazione* raffigurante San Domenico e il donatore, AFAM, Unità 213, foto 28.212r.



Fig. 8. Tiziano, Dettaglio della *Sacra Conversazione* raffigurante Santa Caterina, la Vergine e il Bambino, AFAM, Unità 213, foto 28.213r.

ne di famiglia una raccolta capace di raccontare l'umana sensibilità che lo aveva guidato nell'impresa intellettuale, di trasmettere la propria personale esperienza psicologica e morale con l'arte e gli artisti che l'avevano prodotta, di accedere alla fitta trama di corrispondenze tra diverse espressioni artistiche che lo studioso tesseva con viva partecipazione spirituale. E Andrea Emiliani, nel delinearne una sorta di strategia collezionistica, sembra suggerire un ruolo determinante proprio alla *Sacra Conversazione* di Tiziano, a partire dalla quale la collezione avrebbe assunto i tratti di una "missione"⁴⁵.

Presso l'archivio della Fondazione Magnani-Rocca, il primo documento utile alla ricostruzione del passaggio dell'opera a Luigi Magnani risulta essere una dichiarazione vergata a penna,

firmata a Genova il 5 maggio 1962, che informa che la "Madonna, S. Caterina, S. Domenico e un devoto" di Tiziano, di proprietà dell'avvocato Andrea D'Oria e dei fratelli Guido, Giacomo e Argenta, fu venduta a Luigi Magnani al prezzo convenuto di sessanta milioni di lire, con acconto di tre milioni⁴⁶; il passaggio fu poi ufficializzato con un atto notarile il 26 maggio 1962⁴⁷. Al tempo della pubblicazione di Antonio Morassi, l'opera risultava ancora tra le proprietà dei marchesi Balbi Piovera; negli anni seguenti, la raccolta di Palazzo Balbi fu ereditata da un ramo imparentatosi con la famiglia Doria (indicata anche quale D'Oria), mediante matrimonio di Maria Balbi con Gian Carlo, esponente del marchesato di Montaldeo⁴⁸. Si segnala la presenza, nella medesima unità archivistica, di un biglietto spedito da Palazzo Doria da Filippo Andrea Doria Pamphilj il 16 maggio 1942, il quale spiegava che

Essendo stati rimossi dai loro imballaggi, per un esame di controllo, alcuni dei più importanti quadri della Galleria e del mio appartamento privato, credendo di farLe cosa gradita, La invito ad assistere, Mercoledì 20 Maggio 1942 a una piccola mostra privata di tali quadri prima che essi vengano ricollocati nel loro rifugio⁴⁹.

L'invito appare singolare nel suo contesto storico, specialmente di fronte alle sovente immotivate resistenze opposte dai rigidi proprietari alle operazioni di verifica e tutela delle collezioni notificate al Ministero. Come ha dettagliatamente documentato Giulio Zavatta⁵⁰, proprio nella primavera-estate del 1942 Morassi, nel corso delle operazioni di salvaguardia del patrimonio artistico ligure che lo vedevano impegnato come soprintendente, aveva concepito l'idea di due fascicoli da pubblicarsi nella collana a cura del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma, manifesti delle proprie importanti scoperte presso la collezione della famiglia Balbi: la *Sacra Conversazione* del Vecellio e una *Conversione di S. Paolo* del Caravaggio⁵¹. Il presidente dell'Istituto, Roberto Paribeni, aveva approvato immediatamente la pubblicazione, suggerendo l'ipotesi di un unico fascicolo e richiedendo ottime fotografie di entrambe le opere, promettendo la partecipazione dell'ente alle spese per le riproduzioni. Per vincere l'atteggiamento fin dal principio riluttante dei Balbi fu coinvolto anche il segretario dell'Istituto, Valerio Mariani, che

facendosi tramite presso i marchesi tentò, istruito da Morassi, di solleticarne l'ego; una corte vanificata dalla risposta asciutta dei proprietari, i quali – trincerandosi dietro il pretesto dell'ermetica chiusura in casse di legno predisposta ai fini della tutela dai danni provocati dagli ordigni bellici – avrebbero promesso di far eseguire le fotografie una volta allontanato il pericolo del conflitto⁵². A quel punto, il soprintendente si rivolse alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, nella figura di Giulio Carlo Argan, affinché il Ministero provvedesse ad emanare un ordine di verifica dei dipinti notificati in mano a privati liguri, ed una contemporanea documentazione fotografica (utile sì allo studioso, ma anche ai fini della tutela, qualora le opere avessero subito danni)⁵³. Finalmente, nell'autunno 1943, fu disposta un'adeguata campagna curata dal fotografo Gasparini (fig. 4).

Ad ogni modo, le comunicazioni tra Andrea D'Oria e Magnani proseguirono nel corso dell'estate 1962, come informa una lettera spedita da Milano il 23 luglio con la quale l'avvocato si scusava per il ritardo con il quale avrebbe fornito le notizie relative al Tiziano, dovuto all'attesa da parte dell'Archivio di Stato di Genova della copia conforme del testamento di Francesco Maria Balbi del 20 dicembre 1701, ordinata dal padre⁵⁴; essa pervenne acclusa ad una successiva comunicazione del 21 agosto 1962, con la quale D'Oria inviò a Magnani anche una copia del numero di «Emporium» dove Antonio Morassi rendeva noto il capolavoro di Tiziano⁵⁵, riferendo la citazione e riproduzione del dipinto nelle pubblicazioni di Bernard Berenson⁵⁶, Gian Alberto Dell'Acqua⁵⁷ e ancora Morassi⁵⁸. Dalla copia⁵⁹ del testamento si evince che il testatore avrebbe ordinato espressamente che fosse rispettata la collocazione dei quadri⁶⁰, variamente ripartiti nel salotto e nelle stanze, e che ad ereditarli sarebbero stati i nipoti, Francesco Maria e Costantino: nel secondo salotto, un «Nostra Signora, S. Domenico e S. Caterina del Tiziano»⁶¹.

Magnani potrebbe aver fatto ricorso già allora all'amico e collega Cesare Brandi (1906-1988), che stilò l'expertise manoscritta conservata presso l'archivio della Fondazione Magnani-Rocca:

Questa Sacra Conversazione, già nella collezione del Marchese Balbi a Genova appartiene al periodo subito seguente agli affreschi della Scuola del Santo a Padova, e cioè a poco dopo il 1511. La straordinaria freschezza del-

le sete stupende, in contrapposto all'offerente, così scuro, e al San Domenico, che divide dall'offerente solo per il campo bianco della tonaca, fa di questo grande dipinto, uno dei più fascinosi riscontri della pittura veneta del primissimo Cinquecento. Una replica seicentesca su tela nella Galleria di Palazzo Rosso a Genova, mentre attesta l'antichità della presenza del dipinto nell'area ligure (nessun'altra copia se ne conosce), evidenzia lo scarto con questo originale splendente, che anticipa di poco l'Amor Sacro e l'Amor profano della Borghese a Roma. Nè si può sottacere il riflesso biondo della Santa Caterina, che emette un raggio di luce pari alla Violante di Vienna, carica, come, di tutto il fascino che la bellezza veneziana ha insegnato al mondo. Cesare Brandi⁶².

L'archivio svela un ulteriore dettaglio relativo al passaggio di proprietà della *Sacra Conversazione*, attraverso una missiva indicata da un appunto a penna quale «carta ufficiosa» e firmata da Bruno Molajoli (1905-1985), l'allora Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione:

Roma, 5 maggio 1962

A seguito dei contatti precedentemente intervenuti e in relazione alle intese odierne, questo Ministero ha preso atto, con vivo compiacimento, della Loro decisione di alienare il dipinto di Tiziano raffigurante la «Madonna col Bambino Santi e Donatore», indicato anche come «Sacra Conversazione», affinché, mediante contemporanea donazione allo Stato da parte dell'acquirente, esso vada ad arricchire le raccolte statali.

Al riguardo, si assicura che allo scopo di conseguire l'attuazione interdipendente delle decisioni concorrenti alla detta finalità, questo Ministero intende dar corso, di conseguenza, ai provvedimenti riguardanti sia la rinuncia all'esercizio del diritto di prelazione, sia la connessa accettazione del dono stesso, sia infine, lo svincolo della collezione Balbi esistente a Genova e a Piovera, già notificata ai sensi dell'art. 5 della Legge 1.6.1939, n.1089, con riserva di notificare singolarmente le opere più importanti che ne fanno parte, in conformità del voto espresso recentemente dal Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti. Molajoli⁶³.



Fig. 10. Luigi Magnani (fotografia gentilmente concessa da Stefano Roffi, Direttore scientifico della Fondazione Magnani-Rocca).

Il fascicolo conserva anche una copia della raccomandata inviata in risposta dagli eredi.

Milano, 20 febbraio 1963

Gentile Prof. Molajoli,

mi riferisco alla Sua lettera del 5 maggio 1962 con la quale, in relazione alla alienazione del noto dipinto di Tiziano da parte degli Eredi della M.sa Maria D'Oria nata Balbi, da me rappresentati, al Prof. Luigi Magnani ed alla contemporanea donazione del dipinto da parte di quest'ultimo allo Stato, Ella ebbe a darci assicurazione circa l'intenzione del Ministero di procedere, tra l'altro, allo svincolo della collezione Balbi esistente a Genova e a Piovera, già notificata ai sensi dell'art. 5 della L. n. 1089 del 1939, con riserva di notificare singolarmente le opere più importanti.

Poiché sono ormai trascorsi da allora diversi mesi senza che ci sia più pervenuta alcuna notizia in merito al promesso svincolo, mi permetto di rivolgermi alla Sua cortesia per sollecitare l'adozione da parte del Ministero dei relativi provvedimenti, secondo le assicurazioni dateci in proposito e che avevano costituito uno dei motivi determinanti della nostra decisione di alienare il Tiziano.

In attesa di un Suo cortese riscontro, La ringrazio anticipatamente e La prego gradire i migliori saluti.

p. Eredi M.sa Maria D'Oria nata Balbi⁶⁴.

A qualche mese di distanza, Andrea Doria ritenne di contattare anche Magnani, pregandolo di intervenire presso il direttore, del quale pare essere stato amico, affinché sollecitasse un riscontro.

Milano, 13 maggio 1963

Mi permetto rivolgermi alla Sua cortesia per chiederLe un favore.

Come forse Ella ricorderà, all'atto dell'alienazione del dipinto di Tiziano a Lei, il Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, prof. Molajoli, ci rilasciò una lettera, il cui contenuto di evince dalla lettera raccomandata della quale Le accludo copia, da me indirizzata al prof. Molajoli il 20 febbraio u.s. e con la quale sollecitavo da parte del Ministero l'adozione dei promessi provvedimenti di svincolo della Collezione Balbi.

Poiché tale mia lettera è rimasta senza riscontro, al pari di un mio successivo sollecito in data 29 marzo u.s., e non riuscendo a spiegar-

mi tale silenzio, mi permetto pregarLa, dati anche i Suoi rapporti di amicizia col Prof. Molajoli, di voler cortesemente intervenire presso lo stesso perché abbia a riscontrare le suddette lettere.

La prego scusare il disturbo che Le arreco e La ringrazio anticipatamente per quanto vorrà fare, ripromettendomi sempre di venirLa a trovare presto a La Gaida.

Con molti cordiali saluti.

A. Doria⁶⁵.

Con una lettera successiva, inviata il 6 giugno 1963, ringraziandolo per l'effettivo intervento gli assicuro di aver ricevuto una lettera dalla Direzione Generale, in risposta alla propria, contenente generiche assicurazioni circa il promesso svincolo⁶⁶. A distanza di un anno, l'8 maggio 1964, una lettera di Augusta Quintavalle (1904-1988), soprintendente alle Gallerie ed Opere d'arte medioevali e moderne per le province di Parma e Piacenza, riferì a Magnani che

[...] come siamo rimasti d'accordo l'altro giorno, ho il piacere di comunicarLe il numero d'inventario dello stupendo quadro del Tiziano che Lei ha così gentilmente donato alla Galleria Nazionale di Parma: N. 1506. Naturalmente il quadro rimane presso di Lei fino a quando lo riterrà opportuno [...]⁶⁷.

Il carteggio sembra pertanto configurare un acquisto senza che lo Stato esercitasse la prelazione, in virtù di una promessa donazione, il cui intento pare vivo fino al 1964 ma che alla fine non avvenne per ragioni non specificate. L'archivio non conserva ulteriori indizi circa il motivo della decisione, né di quella successiva di ritirare il dono, come informa una nota manoscritta presso gli inventari del Complesso della Pilotta⁶⁸. Una sola lettera, inviata da tale Alain Lebet il 19 maggio 1976 (erano trascorsi una dozzina d'anni) in riferimento ad un'altra opera, forse di Filippo Lippi, menziona la necessità di ritirare il quadro dall'Italia prima delle successive elezioni, temendo il mittente che Magnani potesse essere espropriato di tutte le sue opere in favore dello Stato⁶⁹. A svelare ulteriori dettagli sulla vicenda concorre Piero Torriti, che in *Fatti e misfatti della storia dell'arte* racconta che il giorno più triste per il soprintendente alle Belle Arti di Genova Pasquale Rotondi

fu quando giunsero a Genova i componen-

ti dell'allora Consiglio Superiore alle Belle Arti: c'erano Mario Salmi, presidente, Cesare Brandi, Cesare Gnudi ed altri, per tentare l'acquisto della cosiddetta *Sacra Conversazione Balbi*, capolavoro di Tiziano. La splendida opera, posta in vendita dai marchesi Balbi di Piovera, poteva essere acquistata per 90 milioni di lire, tramite il cosiddetto diritto di prelazione da parte dello Stato. "Non ci sono soldi", questa la risposta giunta da Roma. Novanta milioni, una bazzecola, pensando a quanto oggi possa valere sul mercato un'opera di tal genere. Per fortuna, ma non troppo, intervenne Luigi Magnani che acquistò quello splendido grande dipinto, promettendo di includerlo nella sua futura Fondazione, come poi è avvenuto; ma il Tiziano esulò per sempre da Genova⁷⁰.

Ancora una volta compare il nome di Cesare Brandi, che in effetti il 6 giugno 1962 scrisse all'amico da Roma, riferendogli d'aver parlato, nel corso di una colazione in compagnia del ministro Giuseppe Medici, «di te, del tuo dono, della vergogna che lo Stato non avesse il coraggio di spendere quei milioni per un Tiziano. Mi ha dato ragione in tutto»⁷¹. Anche per Brandi, dunque, Magnani avrebbe acquistato l'opera con la promessa di farne poi dono, seppure non a Genova, come avrebbe auspicato Torriti, ma a Parma, ovvero probabilmente avendo l'indicazione di rivolgersi alla più vicina pinacoteca nazionale.

Un proprietario selettivo: Magnani, gli studiosi e l'esposizione del Tiziano

Naturalmente, la *Sacra Conversazione Balbi* attirò l'interesse di diversi critici e saggisti anche a seguito del passaggio di proprietà.

Harold Wethey, professore di Storia dell'Arte presso l'Università del Michigan, fu uno dei primi a contattare Magnani:

29 maggio 1964

Gentile professore:

Ho ricevuto l'informazione del dottore Gian Carlo Doria che il famoso cuadro della Vergine e santi, opera di Tiziano, già nel palazzo Balbi di Genova, si trova adesso nella Sua collezione. Per i miei studi ho interesse speciale per vedere il cuadro e mi dirigo a Lei per chiedere cortesemente il permesso di visitar la Sua collezione, forse il 16 giugno, se sia possibile. In attesa di una Sua cortese risposta, La rin-

grazio e La saluto cordialmente,

Harold E. Wethey

Professor of the History of Art, University of Michigan⁷².

E fu proprio attraverso la pubblicazione di Wethey che Artur Rosenauer, dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Vienna, apprese della collocazione della *Sacra Conversazione* presso la collezione: lo si può appurare da una lettera del 10 maggio 1973, nella quale lo studioso pregava il proprietario di permettere a lui ed il gruppo di studenti che lo avrebbe accompagnato di visitarla, nei giorni seguenti⁷³. Altre figure di spicco nel panorama degli studi sull'arte veneta ebbero il privilegio di poter visitare la raccolta reggina, accompagnati da un proprietario di cui si rimarcava la fascinosa presenza, tra cui William R. Rearick, che ringraziando personalmente Magnani definì il Tiziano Balbi «the greatest Tizian still in private hands»⁷⁴.

Il 31 ottobre 1967 era stato Franco Russoli a scrivere al collezionista per ringraziarlo personalmente per il promesso prestito del Tiziano in occasione della mostra *Capolavori delle Collezioni Private Italiane*⁷⁵, anche se dall'elenco delle esposizioni nel catalogo della Fondazione non risulta l'effettiva partecipazione⁷⁶. Magnani doveva essere particolarmente affezionato alla *Sacra Conversazione*⁷⁷, dal momento che ebbe un ripensamento anche in occasione della mostra *Genius of Venice 1500-1600*, tenutasi presso la Royal Academy of Fine Arts di Londra nell'inverno 1983-1984: una lettera confidenziale del professor John Rigby Hale, che soprascedeva il Comitato Scientifico della mostra in qualità di Presidente, lo ringraziava per la generosità e fiducia nell'acconsentire al separarsi dal Tiziano per quell'occasione⁷⁸, ma un successivo appunto appostovi a matita informa che l'opera non fu infine prestata. Il proprietario, sebbene restio ad allontanarla, concedeva spesso ai propri ospiti selezionati d'ammirarla: per l'opportunità, dovuta proprio alla mostra *Genius of Venice 1500-1600*, lo ringraziò amichevolmente Charles Hope, esprimendosi sulla *Sacra Conversazione* in virtù dell'entusiasmo suscitato dalla sua presenza nella monografia da lui curata per Jupiter Books due anni prima⁷⁹, commentandone la maturità tale da fargli a quel punto dubitare di precedere cronologicamente l'*Amor Sacro e Profano*⁸⁰. Occorse attendere il 1984 perché il Tiziano fosse nuovamente esposto al pubblico, ma sempre presso Reggio Emilia⁸¹. Dopo la scom-

parsa del collezionista, fu il direttore della Fondazione, Alberto Galaverni, a concederla per la mostra allestita a Roma, a Palazzo Venezia, durante l'Anno Mariano 1987-1988: il dipinto fu per l'occasione sottoposto ad intervento di pulitura dai restauratori reggiani Avio Melloni e Giorgio Zamboni.

Conclusione

L'opera di Tiziano oggetto della presente ricostruzione sembra aver riposato per secoli, lontana da sguardi indiscreti, per risvegliare negli ultimi ottant'anni l'interesse degli studiosi e i cultori del suo creatore, rendendosi protagonista di dispute intorno al primato della sua scoperta, nonché di un delicato passaggio di proprietà che ha visto coinvolto lo Stato italiano.

La destinazione pubblica della *Sacra Conversazione*, promessa da Magnani, potrebbe essere letta quale strategia dell'acquirente per accontentare le esigenze dei precedenti possessori, i Doria: l'art. 5 della Legge 1.6.1939, n. 1089 prevedeva che le collezioni notificate allo Stato, come quella genovese, non potessero essere smembrate senza l'autorizzazione del ministro della Pubblica Istruzione; promettendo il dono allo Stato, Magnani otteneva un prezzo "di favore" dai proprietari, i quali a loro volta ottenevano lo svincolo della collezione ereditata dai Balbi, le cui opere potevano così essere comodamente vendute singolarmente.

Oppure, sebbene animato da un nobile proposito, Luigi Magnani potrebbe davvero aver ceduto ad un intimo ripensamento, magari proprio per nutrire un progetto di esposizione presso la propria dimora. Quel che è certo è che l'armonia del dipinto produsse il medesimo rapimento tanto in Magnani, abile collezionista devoto alla propria missione di cultura, quanto in una figura chiave della nostra storiografia artistica, Antonio Morassi, a cui siamo debitori anche per l'operazione di salvaguardia messa in atto durante la Seconda guerra mondiale che ha salvato capolavori come quello che, nel presente, può essere ammirato presso la Fondazione Magnani-Rocca.

Note

* Questo articolo è frutto di una ricerca condotta presso il laboratorio "Lionello Puppi" del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia durante un tirocinio finalizzato al riordino e alla digitalizzazione dei materiali di Antonio Morassi riguardanti Tiziano che ha portato alla stesura della tesi di laurea *Antonio Morassi e Tiziano. Una vita di studi (1914-1976), le scoperte, una monografia poco considerata*, Università Ca' Foscari di Venezia, relatore Prof. Giulio Zavatta, a.a. 2021/2022.

Desidero ringraziare per l'aiuto prestatomi nella ricerca per il presente articolo Barbara Lunazzi, Responsabile dell'Archivio Morassi; Stefano Roffi, Direttore scientifico della Fondazione Magnani-Rocca; Carla Campanini, Funzionaria Storica dell'Arte del Complesso Monumentale della Pilotta.

1. Oltre ai contributi scientifici citati nel corso del presente articolo, tra i riferimenti bibliografici si segnalano: H. E. WETHEY, *Titian*, London 1972, n. 62; C. HOPE, *Titian*, London 1980, p. 34, figg. 15-16; F. VALCANOVER, *Tiziano Vecellio*, in *Da Tiziano a El Greco: per la storia del manierismo a Venezia 1540-1590*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, settembre-dicembre 1981), Milano 1981, p. 98; M. LUCCO, *La pittura a Venezia nel primo Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, vol. I, Milano 1987, p. 156; P. JOANNIDES, *Two topics in the early work of Titian*, in «Apollo», n. 7, ottobre 1993, p. 21; F. PEDROCCO, *Tiziano*, Milano 2000, p. 99, n. 32.

2. Sulla figura di Antonio Morassi: *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», Venezia 1971, pp. 2-4; *Ricordo di Antonio Morassi*, a cura dell'Amministrazione comunale di Gardone Riviera, in «Notiziario Gardone Riviera», n. 40, dicembre 1976, pp. 5-6; M. PRECERUTTI GARBARI, *Antonio Morassi*, in «Arte Veneta», XXX, 1976, p. 280; 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; T. PIGNATTI, *Obituary. Antonio Morassi*, in «The Burlington Magazine», 119, n. 889, aprile 1977, pp. 287-288; M. CATALDI GALLO, «Antonio Morassi», in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 410-417; M. GREGORI, *Per ricordare Antonio Morassi*, in *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, a cura di S. Ferrari 2012, pp. 11-14; nello stesso

volume, G. M. PILO, *Antonio Morassi, un maestro e un amico*, pp. 23-38; F. POCAR, *Antonio Morassi nei ricordi di Ervino Pocar*, p. 18.

3. Archivio Storico Università di Pavia, 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), verbale della seduta del 11 marzo 1941.

4. M. T. MAZZILLI SAVINI, *Antonio Morassi professore all'Università di Pavia (1936-1941): il contesto accademico*, in *Antonio Morassi. Tempi e luoghi...* cit., p. 78.

5. Per una contestualizzazione dell'operare di Morassi negli anni del conflitto: O. GROSSO, *Per la protezione dei tesori artistici genovesi*, in «Genova. Rivista del Comune», XX, luglio 1940, pp. 30-37; A. MORASSI, *La salvaguardia del patrimonio artistico della Liguria durante la Seconda Guerra Mondiale*, in *Il laboratorio di restauro nel Palazzo Reale di Genova. Quaderno dedicato ai cinquant'anni di attività della Soprintendenza (1939-1989)*, Genova 1989, pp. 27-36; F. BOGGERO, *Antonio Morassi Soprintendente a Genova negli anni del secondo conflitto mondiale*, in *Antonio Morassi. Tempi e luoghi...* cit., pp. 173-189; M. VAZZOLER, *Antonio Morassi e Orlando Grosso. Il ruolo delle istituzioni nella conservazione delle opere d'arte a Genova negli anni della Seconda guerra mondiale*, in AA.VV., *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, Roma 2014, pp. 527-540; 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», 3, 2020, pp. 351-369; colgo l'occasione per ringraziare nuovamente il Prof. Boggero per aver gentilmente condiviso in anteprima il suo contributo.

6. Archivio e Fototeca Antonio Morassi (d'ora in avanti AFAM), Unità V XXV, Sottounità "Galleria Balbi". Sull'Archivio Morassi: M. AGAZZI, *Il deposito dei saperi di Morassi. L'archivio scientifico e la fototeca di Antonio Morassi presso l'Università Ca' Foscari di Venezia*, in *Antonio Morassi. Tempi e luoghi...* cit., pp. 39-60; EAD., *L'archivio di Antonio Morassi all'Università Ca' Foscari, Venezia*, in *Il catalogo della collezione Züst di Antonio Morassi (1957)*, Bellinzona 2019, pp. 11-14.

7. AFAM), Unità V XXV, Sottounità "Galleria Balbi", documento 20 marzo 1941.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*

12. 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 *Antonio Morassi. Tempi e luoghi...* cit., pp. 12-13; nella stessa pubblicazione, G. M. PILO, *Antonio Morassi, un maestro e un amico*, p. 27.

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

14. *Ibid.*

15. *Ivi*, p. 209.

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

17. T. HETZER, *Tizian. Geschichte seiner Farbe*, Frankfurt 1935.

18. W. SUIDA, *Tiziano*, Roma 1933.

19. H. TIETZE, *Tizian: Gemälde und Zeichnungen*, London 1950 (I ed. 1936).

20. Sulla formazione viennese di Antonio Morassi presso Max Dvořák: W. DORIGO (a cura di), *Antonio Morassi alla scuola di Max Dvořák. Per i settant'anni di Terisio Pignatti*, Quaderno di «Venezia Arti», Roma 1992; F. BOTTURA, *Antonio Morassi alle lezioni di Max Dvořák*, in G. ZAVATTA, *Il Michele Sanmicheli di Antonio Morassi. La tesi all'Università di Vienna e una monografia perduta (1916-1920)*, Treviso 2022, pp. 59-63.

21. M. DVOŘÁK, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München 1924.

22. A. MORASSI, *Tiziano*, Milano 1964.

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

24. *Ibid.*

25. *Ivi*, p. 217.

26. *Ivi*, p. 218.

27. *Ivi*, p. 219. Circa la ricezione della proposta di

Morassi da parte della critica, in *Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale – Washington, National Gallery of Art), Venezia 1990, p. 162, F. 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 V. ROMANI, in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, Paris Grand Palais, 9 mars-14 juin 1993, 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 Scuola del 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 S. ZUFFI, in *Tiziano*, Verona 2008 (ed. or. 2007), p. 48, data l'*Amor sacro e Amor profano* al 1514, mentre C. GIBELLINI, nel catalogo da lei curato *Tiziano*, con presentazione di Corrado Cagli, Vicenza 2011 (ed. or. 2003), data il capolavoro genovese al 1511 (p. 7) e quello della Galleria Borghese al 1514-15 (pp. 78-79).

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

29. *Ivi*, pp. 222-223.

30. *Ivi*, p. 223.

31. *Ibid.*

32. G.B. CAVALCASELLE, J.A. CROWE, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi: con alcune notizie della sua famiglia*, vol. II, Firenze 1878, p. 414; citato in A. MORASSI, *Il Tiziano di Casa Balbi...* cit., p. 228: «[...] This charming picture of the time of the bacchanals

is thrown out of focus by abrasion, washing and re-painting; but is still pleasing on account of the grace of the attitudes and the beauty of the landscape».

33. A. MORASSI, *Il Tiziano di Casa Balbi...* cit., p. 223.

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

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

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

37. G. A. DELL'ACQUA, *Tiziano*, Milano 1955, p. 109.

38. *L'opera completa di Tiziano*, presentazione di C. CAGLI, apparati critici e filologici di F. VALCANOVER, Milano 1969, p. 96, fig. 46.

39. *Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale – Washington, National Gallery of Art), Venezia 1990, p. 162.

40. G. MORELLI, *Della pittura italiana. Le gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Prima Edizione Italiana, Milano 1897, p. 247, nota 2.

41. G. GRONAU, *Titian*, London 1904, p. 292.

42. G. B. CAVALCASELLE, J. A. CROWE, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, 2 voll., Firenze 1877-1878; ID., *The life and times of Titian: with some account of his family*, 2 voll., London 1881.

43. Sulla figura di Luigi Magnani: L. RUSTICHELLI, *Profilo di Luigi Magnani. Reggio Emilia, 15 settembre 1984*, in occasione della presentazione della mostra: “Fondazione Magnani-Rocca: capolavori della pittura antica”, Reggio Emilia 1984; A. EMILIANI, *Gino Magnani collezionista*, in *Capolavori della Fondazione Magnani Rocca*, a cura di S. Tosini Pizzetti, Mamiano di Traversetolo 1990, pp. XIII-XXI; nello stesso volume, E. RICCOMINI, *La collezione Magnani*, pp. XXIII-XXXI (precedentemente apparso in «Paragone. Scritti in memoria di Carlo Volpe», nn. 419-421-423 del gennaio-marzo-maggio 1985, pp. 320-330); *La passione e l'arte. Cesare Brandi e Luigi*

Magnani collezionisti (Siena, Complesso museale di Santa Maria della Scala, 8 dicembre 2006 - 11 marzo 2007), catalogo della mostra a cura di L. Fornari Schianchi e A.M. Guiducci, Torino 2006; S. ROFFI, *Luigi Magnani. Il Fondatore*, in *Fondazione Magnani-Rocca. Catalogo generale*, cit., pp. 17-23; nello stesso volume, L. FORNARI SCHIANCHI, *Psicologia di un collezionista e storia di una collezione*, pp. 31-37; V. SGARBI, *La malinconia alata di Luigi Magnani*, pp. 39-41; *Luigi Magnani. L'ultimo romantico. Il signore della Villa dei Capolavori*, (Fondazione Magnani-Rocca, 14 marzo-12 giugno 2020), catalogo della mostra a cura di S. Roffi e M. Carrera, Cinisello Balsamo 2020.

44. C. BERTELLI, «*In questa casa si sono posati gli angeli*», ovvero *il piacere di essere anticollezionista*, in «Il Giornale dell'Arte», n. 15, settembre 1984.

45. A. EMILIANI, *Gino Magnani collezionista ...* cit., p. XVIII.

46. Archivio della Fondazione Magnani-Rocca (d'ora in avanti AFMR), Busta "Opere d'arte Fondazione", Fascicolo "Documentazione storico/critica", Sottofascicolo "Opere d'arte fino alla 2ª metà del sec. XIX", Unità "Tiziano", documento 5/5/1962.

47. *Ivi*, documento 26/5/1962.

48. *Annuario Genovese. Guida di Genova e provincia*, Genova 1936-37, p. 545.

49. AFMR, Busta "Opere d'arte Fondazione", Fascicolo "Documentazione storico/critica", Sottofascicolo "Opere d'arte fino alla 2ª metà del sec. XIX", Unità "Tiziano".

50. G. ZAVATTA, *Antonio Morassi, Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi e la riscoperta del Caravaggio di casa Balbi a Genova (1939-1952)...* cit.

51. *Ivi*, p. 353.

52. *Ivi*, p. 356.

53. AFAM, Unità 17A, lettera di Antonio Morassi a Giulio Carlo Argan del 4/9/1942.

54. AFMR, Busta "Opere d'arte Fondazione", Fascicolo "Documentazione storico/critica", Sottofascicolo "Opere d'arte fino alla 2ª metà del sec. XIX", Unità "Tiziano", lettera di Andrea D'Oria a Luigi Magnani del 23/7/1962.

55. A. MORASSI, *Il Tiziano di Casa Balbi...* cit.

56. B. BERENSON, *Pitture Italiane del Rinascimento - La Scuola Veneta*, 2 voll., Firenze 1958.

57. G. A. DELL'ACQUA, *Tiziano*, Milano 1957.

58. A. MORASSI, *Capolavori della Pittura a Genova*, Milano 1951.

59. La copia della carta d'archivio settecentesca fu stilata il 24/5/1958.

60. AFMR, Busta "Opere d'arte Fondazione", Fascicolo "Documentazione storico/critica", Sottofascicolo "Opere d'arte fino alla 2ª metà del sec. XIX", Unità "Tiziano", copia del testamento di Francesco Maria Balbi, foglio 4.

61. *Ivi*, foglio 21.

62. AFMR, Busta "Opere d'arte Fondazione", Fascicolo "Documentazione storico/critica", Sottofascicolo "Opere d'arte fino alla 2ª metà del sec. XIX", Unità "Tiziano". È qui menzionata la replica del dipinto conservata presso Palazzo Rosso: un articolo di Attilio Giordano pubblicato nel quotidiano «Il Lavoro» il 31 agosto 1977 riporta il proseguo di una diatriba cominciata sei anni prima, quando Caterina Marcenaro, direttrice dell'Ufficio di Belle Arti del Comune di Genova, aveva replicato ne «Il Resto del Carlino» del 29 dicembre 1971 a Luigi Magnani, che contestava l'esposizione della copia del "suo" Tiziano. Il tono del brano rivela una certa sfiducia nei confronti dei funzionari genovesi in materia di autenticità delle opere presenti nei musei del capoluogo ligure riportando che, ignorando una fonte autorevole quale Rodolfo Pallucchini, che nella propria monografia (*Tiziano*, 1969) aveva trattato la *Sacra Conversazione* di Reggio (e che a Magnani si rivolgeva quale "Amico", nel richiedere il fotocolor del Tiziano), le Belle Arti di Genova avevano sostenuto fosse quella reggiana, la copia. Il professor Franco Renzo Pesenti, docente dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Genova, si era già espresso sul Tiziano conservato presso il museo genovese, rilevando che l'osservazione da lui condotta sulla pellicola pittorica del quadro rivelasse una tecnica pittorica secentesca; allegando l'articolo de «Il Lavoro», contattò dunque il collezionista con una lettera, pregandolo di poter esaminare il dipinto della sua raccolta per fare chiarezza.

63. *Ibid.*

64. *Ibid.*

65. *Ibid.*

66. *Ivi*, lettera di Andrea Doria a Luigi Magnani del 6/6/1963.

67. *Ivi*, lettera di Augusta Quintavalle Doria a Luigi Magnani dell'8/5/1964.

68. Colgo l'occasione per ringraziare nuovamente la dott.ssa Carla Campanini, Funzionaria Storica dell'Arte del Complesso Monumentale della Pilotta, per l'informazione fornitami.

69. AFMR, Busta "Opere d'arte Fondazione", Fascicolo "Documentazione storico/critica", Sottofascicolo "Opere d'arte fino alla 2ª metà del sec. XIX", Unità "Tiziano", lettera di Alain D. Lebet a Luigi Magnani del 19/5/1976.

70. P. TORRITI, *Fatti e misfatti della storia dell'arte. Ricordi di un vecchio Intendente alle Belle Arti*, Città di Castello 2005, p. 99.

71. *Cesare Brandi - Luigi Magnani, Quattrocentoventi lettere inedite*, a cura di L. Fornari Schianchi, Siena 2006, p. 185.

72. AFMR, Busta "Opere d'arte Fondazione", Fascicolo "Documentazione storico/critica", Sottofascicolo "Opere d'arte fino alla 2ª metà del sec. XIX", Unità "Tiziano", lettera di Harold E. Wethey a Luigi Magnani del 29/5/1964.

73. *Ivi*, lettera di Artur Rosenauer a Luigi Magnani del 10/5/1973.

74. *Ivi*, lettera di William R. Rearick a Luigi Magnani del 21/4/1977.

75. *Ivi*, lettera di Franco Russoli a Luigi Magnani del 31/10/1967.

76. "Tiziano Vecellio", scheda di V. Sgarbi, in *Fondazione Magnani-Rocca: catalogo generale*, a cura di S. Tosini Pizzetti con la collaborazione di S. Roffi, Firenze 2001, p. 104.

77. Nella presentazione al sopracitato volume a cura di S. Tosini Pizzetti, *Capolavori della Fondazione Magnani Rocca*, A. Galaverni medita sul rapporto "mistico" tra Magnani e i tesori da lui posseduti: «Affermava Gino Magnani che quando si provava una sensazione simile

per un'opera d'arte nessun altro doveva intromettersi, in quei momenti ogni altra cosa diventava irrilevante; aggiungeva che si era soli ed unici responsabili nel prendere la decisione di acquistarla o respingerla e che perciò si sentiva più vicino ad essa di chiunque altro al mondo [...]. È intuibile ritenere che il professore pensasse che l'aprire la collezione a persone che non fossero studiosi, e non tutti di certo, amici pochi e graditi, a coloro cioè che non condividessero i suoi "brividi" significasse in un qual modo contaminarla; quando entrava in "contatto" con una nuova grande opera d'arte era per lui "come vedere un angelo"» (p. XI).

78. AFMR, Busta "Opere d'arte Fondazione", Fascicolo "Documentazione storico/critica", Sottofascicolo "Opere d'arte fino alla 2ª metà del sec. XIX", Unità "Tiziano", lettera del Professor John Rigby Hale a Luigi Magnani del giugno 1982.

79. C. HOPE, *Titian...* cit.

80. AFMR, Busta "Opere d'arte Fondazione", Fascicolo "Documentazione storico/critica", Sottofascicolo "Opere d'arte fino alla 2ª metà del sec. XIX", Unità "Tiziano", lettera di Charles Hope a Luigi Magnani del 6/5/1982.

81. *Fondazione Magnani-Rocca: capolavori della pittura antica* (Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 15 settembre – 18 ottobre 1984), catalogo a cura di V. Sgarbi, Milano 1984, pp. 102-107.

ABSTRACT

Among the artworks displayed at Magnani-Rocca Foundation (Mamiano di Traversetolo) is a Virgin and Child with Saint Catherine, Saint Dominic and a donor, that scholars acknowledge as a painting by Titian, from his young age. Isolated in Marquises Balbi's collection in Genoa, it was mostly ignored by studies, apart from a few brief mentions in guidebooks from the 18th and 19th centuries and in monographs by important authors that knew very little about it, or had not seen it at all. Art historian Antonio Morassi (1893-1976) re-discovered it while he was in charge of the safeguard operations as Monuments and Fine Arts superintendent in Liguria during World War II, and he published it in the prestigious journal «Emporium» in 1946. This paper aims to give Morassi credits for being the first scholar to publish images of the painting, especially considering that fragile context, and to reconstruct the transfers of ownership that brought it to Luigi Magnani's collection, through archival documents, academic papers and catalogues of exhibitions involving the "Sacra Conversazione Balbi".