

# STUDI TIZIANESCHI

Numero XIII, 2024

Annuario della Fondazione Centro Studi Tiziano e Cadore

**STUDI  
TIZIANESCHI**

Annuario della Fondazione Centro Studi Tiziano e Cadore

*Direttore*  
Stefania Mason

*Redazione*  
Bernard Aikema  
Enrico Maria Dal Pozzolo  
Miguel Falomir Faus  
Sylvia Ferino Pagden  
Augusto Gentili  
Frederick Ilchman  
Stefania Mason

*Coordinamento redazionale*  
Valentina Castegnaro

*Fondazione Centro Studi  
Tiziano e Cadore*

*Consiglio di amministrazione*  
Maria Giovanna Coletti, *presidente*  
Mattia Gosetti, *vicepresidente*  
Mirco Zandonella, *vicepresidente*  
Domenico Chiesa, *consigliere*  
Emanuele D'Andrea, *consigliere*  
Francesco Ferrà, *consigliere*  
Paolo Ghezze, *consigliere*  
Fernanda Passuello, *consigliere*  
Flavia Tabacchi Borin, *consigliere*  
Alessandro Zandonella Maiucco,  
*consigliere*

*Segreteria*  
Raffaella Vallone

*Soci fondatori*

*Enti pubblici*  
Magnifica Comunità di Cadore  
Comune di Pieve di Cadore  
Provincia di Belluno  
Comunità Montana Centro  
Cadore  
Comunità Montana Comelico –  
Sappada  
Comunità Montana Val Boite  
Comunità Montana Cadore –  
Longaronese – Zoldo  
Comune di Selva di Cadore  
Consorzio Azienda B.I.M. Piave  
Camera di Commercio, Industria  
e Agricoltura di Belluno

*Enti Sociali*  
Assindustria Belluno, Associazione  
fra gli Industriali della Provincia  
di Belluno  
Ente Cooperativo di Consumo di  
Mutuo Soccorso di Auronzo Arl  
La Cooperativa di Cortina, società  
cooperativa Arl

*Società*  
Safilo Spa  
Giorgio Fedon & figli Spa  
Mytos srl  
Galvalux srl  
Tipografia Tiziano

*Privati*  
Vittorio Tabacchi  
† Enrico Cian  
† Walter De Rigo  
† Cesare Passuello  
Enzo Sopracolle  
Maurizio Soravia  
† Giuseppe Unterberger  
Valentino Vascellari  
Mirco Zandonella  
† Sincero Zanella

*Soci cofondatori*  
Comune di Belluno  
Consorzio Industriali Protezione  
Ambiente (Cipa)  
Gatto Astucci srl  
Real Marmarole sas  
† Vittoria Da Prà  
Italo De Lorenzo  
Roberto De Rigo  
Katia Moletta  
Andrea Panciera  
Carmelo Paludetti  
Fernanda Passuello  
Tullio Piller Roner  
Save Venice Inc.

*Soci onorari*  
† Francesco Valcanover  
Maria Giovanna Coletti

*Per informazioni e contatti*  
Fondazione Centro Studi  
Tiziano e Cadore  
Piazza Tiziano, 29  
32044 Pieve di Cadore (Belluno)  
Casa Tiziano l'Oratore  
Tel. +39. 0435.501674  
E-mail: centrostudi@  
tizianovecellio.it  
Pec: fondazionetiziano@pec.it  
www.tizianovecellio.it  
*versamenti Unicredit Banca Spa*  
Iban:  
IT72Y0200861230000040006521  
Bic Swift: UNCRITM1D41

© Copyright 2022 by Fondazione  
Centro Studi Tiziano e Cadore

*Nessuna parte di questo volume  
può essere riprodotta o trasmessa  
in qualsiasi forma o con qualsiasi  
mezzo elettronico, meccanico o altro  
senza l'autorizzazione scritta dei  
proprietari dei diritti e dell'editore.*

*in copertina*  
Tiziano, *Mito di Erisittone*, Padova,  
Musei Civici - Museo d'Arte  
Medioevale e Moderna, dettaglio

*progetto grafico*  
ZeL Edizioni

*redazione e impaginazione*  
ZeL Edizioni

*stampato da*  
Europrint  
per conto di ZeL Edizioni,  
Ponzano Veneto

© ZeL Edizioni® 2024  
prima edizione: marzo 2024  
ISBN: 978-88-87186-68-0

# STUDI TIZIANESCHI

---

Annuario della Fondazione Centro Studi Tiziano e Cadore

## SOMMARIO

### *Premessa*

STEFANIA MASON 7

### *Notizie dal centro studi*

MARIA GIOVANNA COLETTI, STEFANIA MASON 8

### *Nuove luci e considerazioni sulle due tavole*

#### *Emo Capodilista di Tiziano a Padova*

NICOLE DE MANINCOR II

### *Gli altari dei Vecellio nell'antica Arcidiaconale di Pieve di Cadore.*

#### *I (Vecellio) Zamberlan e i pittori Antonio Rosso e Zaccaria*

LETIZIA LONZI, ANTONIO GENOVA 31

### *Un «genio precoce, costante e progressivo»: il Tiziano di Antonio Morassi*

CAMILLA TRALDI 53

### *Editoriale*

LETIZIA LONZI 70

### *Vicende della casa Vecellio attraverso fonti e personaggi.*

#### *Tra ampliamenti, riduzioni, residenti illustri,*

#### *affittuari popolari e viaggiatori curiosi*

LETIZIA LONZI, ANTONIO GENOVA 73

### *Il restauro novecentesco della casa di Tiziano a Pieve di Cadore:*

#### *analisi documentale e letture dirette*

#### ANGELA SQUASSINA, VIVIANA FERRARIO, MAURO MARZO,

NICOLA BADAN, DAVIDE ZANON IOI

RECENSIONI - LIBRI

Charles Hope

*Titian. Sources and Documents*

BERNARD AIKEMA

118

RECENSIONI - LIBRI - MOSTRE

*Bosch e un altro Rinascimento*

*Bosch e l'altro Rinascimento*, a cura di Bernard Aikema  
e Fernando Checa Cremades

GIORGIO TAGLIAFERRO

122

RECENSIONI - MOSTRE

*Vittore Carpaccio. Master Storyteller of Renaissance Venice*

JAMES R. JEWITT

127

*Tiziano 1508. Agli esordi di una luminosa carriera*

CHRISTOPHE BROUARD

131

*Paris Bordon 1500-1571. Pittore divino*

BENJAMIN COUILLEAUX

136

*El Greco. Un pittore nel labirinto*

ENRICO MARIA DAL POZZOLO

138

*Il tocco di Pigmaglione. Rubens e la scultura a Roma*

CLAUDIO STRINATI

140

*Premio Gemma Donata Nicolosi Dal Pozzolo 2024*

143

*Antonio Paolucci (1939-2024), ricordo di un soprintendente-ministro*

LUCA BRIGNOLI

144

GLI AUTORI

149

REFERENZE FOTOGRAFICHE

150



## *Un «genio precoce, costante e progressivo»: il Tiziano di Antonio Morassi*

Camilla Traldi

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 Cadornino mi stringe, da sempre. Ma non posso. Quando mi trovo dinnanzi a lui: "ah, sei qui ancora!" io grido. E cado in ginocchio<sup>1</sup>.

Con queste parole, annotate dalla sua casa presso la sponda bresciana del lago di Garda il 27 aprile 1964, Antonio Morassi (Gorizia, 1893 – Milano, 1976, fig. 1) affidava alla carta quella dichiarazione sull'artista che lo aveva stregato fin dai suoi primi passi nell'ambiente accademico.

Nel corso della lunga carriera<sup>2</sup>, lo studioso ottenne d'essere riconosciuto quale punto di riferimento internazionale nel campo degli studi storico-artistici, specialmente di area veneta del XVIII secolo. La sua intensa attività di ricerca, a cui certamente giovarono le esperienze di docenza presso gli atenei di Milano e Pavia<sup>3</sup>, nonché quelle che lo videro impegnato quale soprintendente e direttore della Pinacoteca di Brera, ebbe i suoi massimi risultati nella pubblicazione dei cataloghi completi delle opere di Tiepolo<sup>4</sup> e dei fratelli Guardi<sup>5</sup>; ma, per comprendere davvero la disciplina, così come concepita da un suo cultore, è necessario immergersi nel suo mondo: l'Archivio Morassi<sup>6</sup>. 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, e costituiscono il prezioso strumento con cui è stato possibile ricostruire il rapporto intellettuale tra Morassi e l'oggetto di studio che sembra averlo accompagnato dagli anni della formazione alla dipartita, Tiziano Vecellio.

### *Dagli appunti universitari alle pubblicazioni degli anni cinquanta*

Presso l'Università di Vienna, negli anni a cavallo tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento una successione di docenti illustri aveva favorito l'affermarsi di una metodologia in grado di rinnovare profondamente gli studi di storia dell'arte<sup>7</sup>, tanto da meritare l'appellativo di "scuola" (*Wiener Schule*)<sup>8</sup>: la nuova impostazione accademica perseguiva un'indagine filologica puntuale delle opere, non più rispondenti a variabili criteri estetizzanti, ma in virtù del loro essere documenti.

In Italia, nonostante persistesse uno spirito "romantico", negli stessi anni furono fondate numerose riviste specialistiche dal taglio scientifico e, nel 1904, presso l'Università di Roma fu inaugurato il corso di Storia dell'arte, con una prolusione ufficiale di Adolfo Venturi (1856-1941) che incoraggiava gli studiosi a perseguire l'indagine storico-artistica filologicamente, avvalendosi di fonti archivistiche e documentarie, al fine di ricostruire lo sviluppo della civiltà restituendole quel suo proprio valore sociale tanto necessario nel clima postunitario. Antonio Morassi perfezionò qui gli studi

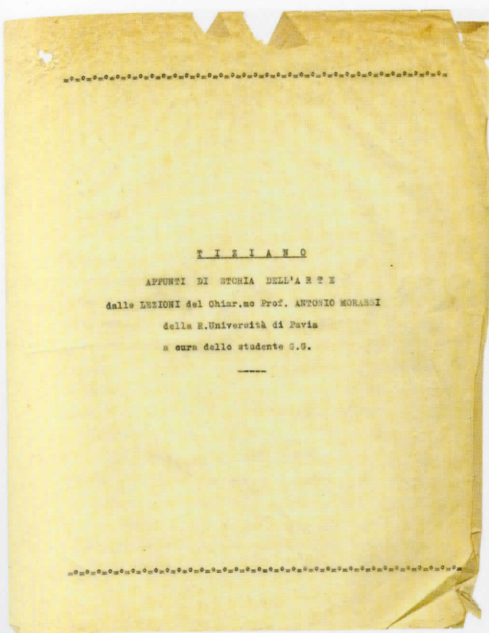
Fig. 1. Antonio Morassi, in G. Bergamini, C. Griggio, C. Scalon, *Nuovo Liruti. Dizionario Biografico dei Friulani*, 3. *L'età contemporanea Les-Pod*, Udine 2011, p. 2360

dopo la Prima guerra mondiale, a seguito della laurea conseguita presso l'Università di Vienna nel 1916 con una tesi supervisionata da Max Dvořák (1874-1921), di cui aveva seguito assiduamente le lezioni<sup>9</sup>; lo studioso dunque avrebbe assimilato dalla scuola italiana l'attitudine alla filologia, da quella viennese alla storicità, nonché l'esigenza del contatto costante con i manufatti artistici che avrebbe soddisfatto tramite l'attività scientifica operata nelle Soprintendenze di Friuli-Venezia Giulia, Trentino, Milano e Genova. Egli si guardò sempre dall'allontanarsi eccessivamente da quello che considerava l'autentico oggetto di ricerca, il testo visivo; eppure, la sua critica svela elementi riconducibili a quel percorso di studi mai ostentato, ma ricordato con gratitudine, a partire da quello che considerava il proprio maestro.

Presso l'ateneo viennese, Max Dvořák<sup>10</sup>, dopo un apprendistato al fianco di Franz Wickhoff (1853-1909) quale suo assistente, ricoprì incarichi di docenza dal 1902, succedendo nel frattempo ad Alois Riegl alla direzione dell'Istituto per la Conservazione dei Monumenti. Inizialmente indifferente verso le pratiche di tutela, egli comprese invece la necessità di basarle su solidi fondamenti scientifici, rispettando i principi applicati dal suo predecessore; l'esperienza sfociò nella pubblicazione del *Katechismus der Denkmalpflege*<sup>11</sup>. Il contributo fondamentale offerto da Dvořák alla disciplina fu pubblicato postumo nel 1924 sotto il nome di *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*<sup>12</sup>: qui, l'autore attribuì all'arte la funzione di espressione spirituale, contemplando indistintamente tutte le epoche – riscoprendone e rispettandone i valori – nella continuità dello sviluppo incessante che caratterizza qualsivoglia abilità umana. Pur vedendosi riconosciuta la profonda originalità, la critica di Dvořák è andata talvolta incontro a letture che ne hanno rilevato alcuni limiti, riconosciuti nell'applicazione di «interpretazioni tendenziose»<sup>13</sup>, nei problemi di «astrazione» connessi alla storia spirituale dell'arte<sup>14</sup>, nella mancanza di «coscienza dell'individualità dell'arte»<sup>15</sup>.

Antonio Morassi rimase legato a docenti e compagni degli anni di Vienna, come testimoniano le lettere e le copie di pubblicazioni donategli dagli autori e conservate nel proprio archivio, impreziosite dalle sue note: da queste si riconosce il ruolo talvolta sovradimensionato assegnato al maestro, al quale spesso il devoto discepolo rivendicava il primato delle attribuzioni. In occasione del suo 75° compleanno, il 28 novembre 1971, l'amico Sergio Bettini (1905-1986) pronunciò a Udine un discorso, riportato per esteso da Giulio Zavatta<sup>16</sup>: qui, l'atmosfera viennese è descritta nel suo impegno nei confronti della scientificità della disciplina, condotto con l'abitudine al lavoro di gruppo e la collaborazione tra università e musei. All'epoca di Morassi, Dvořák insegnava a Vienna orientando l'interpretazione di interi "blocchi" della storia dell'arte con l'analisi dei documenti, creando una schiera di allievi di prim'ordine come Frederick Antal (1887-1954), Karl Maria Swoboda (1889-1977), Fritz Saxl (1890-1948), Otto Benesch (1896-1964), Johannes Wilde (1891-1970), Arnold Hauser (1892-1978) e Hans Sedlmayr (1896-1984).

Tra gli appunti di Morassi conservati presso la sua biblioteca, parzialmente pubblicati nel 1992<sup>17</sup>, figurano quelli del corso del semestre estivo 1913-14 dedicato a Tiziano e Tintoretto. Da essi si apprende che, dopo una breve contestualizzazione biografica, Dvořák prese in esame l'influenza esercitata sull'Italia settentrionale (lungamente sottoposta agli influssi d'Oltralpe) dalle conquiste dei fiorentini, approdate in Veneto grazie agli affreschi mantegneschi della cappella Ovetari. Dvořák leggeva nella Serenissima lo sfondo ideale per lo sviluppo della rappresentazione della natura basato sul principio dei valori cromatici, quale era stato tramandato mediante gli elementi bizantini ancora fortemente attivi alla metà del XVI secolo. In Tiziano, è la contrapposizione di quei valori, non il disegno o la modellazione, a guidare l'oc-



chio dell'osservatore nella costruzione della forma: lo spazio delle composizioni non è delimitato da architetture, ma arricchito da figure monumentali. A colpire l'immaginazione del giovane Morassi dovette essere il confronto che metteva alla pari la padronanza del colore del cadorino con quella di Michelangelo per la forma plastica: nel citarne il *Giudizio universale*, Dvořák ne esaltò la «sinfonia del nudo»<sup>18</sup>. Il Buonarroti era già stato protagonista, nelle lezioni dell'anno precedente, di un parallelismo con Correggio: nei due, il professore leggeva i massimi interpreti delle due principali tendenze in Italia, rispettivamente la creazione di scene eroiche e l'astrazione spirituale<sup>19</sup>. Nella pubblicazione postuma *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*<sup>20</sup>, di cui la Biblioteca di Area Umanistica dell'Università Ca' Foscari conserva la copia posseduta da Morassi, sono presenti sottolineature di quest'ultimo a evidenziare proprio gli aspetti trattati da Dvořák: lo sviluppo costante di Tiziano nell'arco della sua lunga vita e la lettura poetica, quasi musicale, della sua pittura, nonché il confronto tra questi e il Buonarroti, entrambi aspiranti a un aumento dell'espressione artistica (a partire in Michelangelo dalla plasticità delle forme in un rinnovato equi-

librio compositivo, in Tiziano dalla percezione ottica e da un'esperienza sensoriale costruita sui valori sensuali dell'aspetto fisico).

L'iniziazione con Dvořák lasciò un segno nel metodo sviluppato da Morassi, la cui analisi critica pare superare lo spiritualismo del professore nell'aderire anche più saldamente a un'attenta ricostruzione filologica della produzione contestualizzata dell'artista nella propria epoca. Invece, laddove il professore non mancò di ricondurre Tiziano all'apprendistato presso il Giambellino, l'allievo ne enfatizzò il rapporto con Giorgione. Dvořák parlava poi di un paesaggio ideale («Ideallandschaft»<sup>21</sup>) in un rapporto di reciprocità con le figure, anch'esse espressioni generiche di bellezza («allgemeiner Schönheitsbegriffe»<sup>22</sup>), sottolineando il contributo esercitato dall'atmosfera sulla percezione dei colori. Nel paesaggio, Morassi avrebbe letto 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 esplicitò 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 sarebbe stata definita *impressionista*<sup>23</sup>.

Dopo le prime esperienze giovanili presso le Soprintendenze di Friuli-Venezia Giulia e Trentino<sup>24</sup>, Morassi conseguì la libera docenza a Milano nel 1931. Grazie alla scansione del programma dei corsi rinvenuto da Viviana Vuerich<sup>25</sup>, sappiamo che presso l'ateneo del capoluogo lombardo il professore trattò il Vecellio in alcune lezioni del corso del 1933-34 dedicato alla *Storia della Pittura Veneziana dal Cinquecento al Settecento* («Gli esordi di Tiziano»<sup>26</sup>, «La maturità di Tiziano»<sup>27</sup> e «La vecchiaia di Tiziano»<sup>28</sup>) e l'intero corso libero del 1945-46, *La giovinezza di Tiziano*<sup>29</sup>. Nel frattempo, l'Ateneo di Pavia aveva conferito a Morassi l'incarico consorziale per l'insegnamento di Storia dell'arte medioevale e moderna e, anche qui, Morassi intitolò a *L'arte di Tiziano* il corso del 1938-39. L'Archivio Storico dell'Università di Pavia non conserva il registro delle lezioni di quell'anno accademico ma, come a colmare la lacuna, presso l'Archivio Morassi sono conservate 62 pagine dattiloscritte inedite di

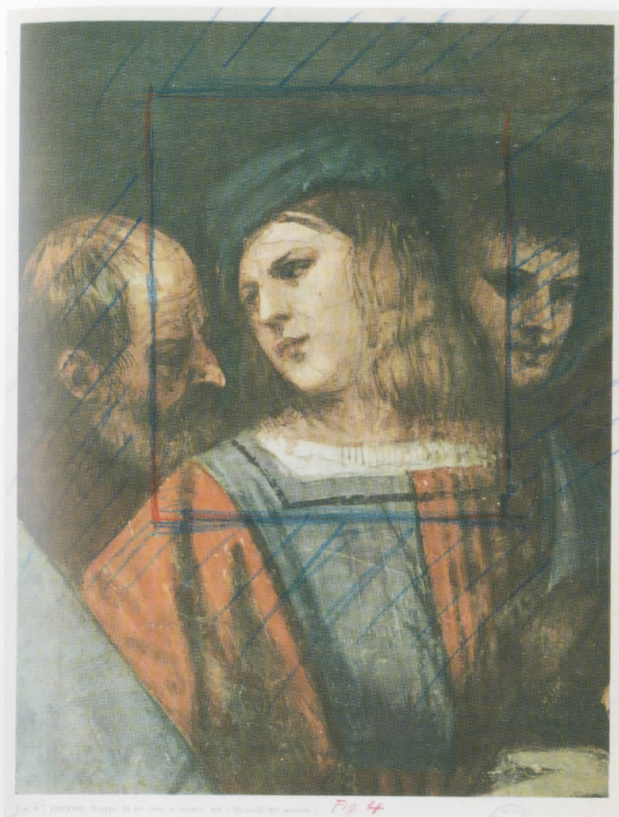
Fig. 2. Gli appunti delle lezioni di Morassi su Tiziano, dello studente "G.G.", AFAM, Unità C, Sottounità 5



appunti dello studente “G.G.” (fig. 2)<sup>30</sup>: il corso appare suddiviso in quattro sezioni, vale a dire il confronto tra Giorgione e Tiziano, una bibliografia aggiornata, la vita del cadorino e l’esame di 49 opere scelte.

Il 1946 fu un anno chiave per gli studi di Morassi intorno a Tiziano anche per la pubblicazione della *Sacra conversazione* della Galleria Balbi di Genova (fig. 3)<sup>31</sup>: l’opera, raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Caterina e Domenico e il donatore (ritratto di un Balbi)*, fu rinvenuta nel corso delle operazioni di salvaguardia del patrimonio artistico nel capoluogo ligure che vedevano lo studioso impegnato in qualità di soprintendente alle Antichità e Belle Arti della Liguria negli anni del conflitto mondiale, e riconosciuta quale creazione del Vecellio. La scoperta del capolavoro, ritenuto inedito, fu condivisa alla fine della guerra in un articolo pubblicato nella prestigiosa rivista “Emporium”; in corso di stampa, tuttavia, l’autore fu costretto ad aggiungere una postilla con la quale riconosceva a Giovan Battista Cavalcaselle la (lacconica) menzione dell’opera nella propria monografia sul cadorino<sup>32</sup>, riducendo così il privilegio dell’inedito a una riscoperta. Morassi, tuttavia, fu il primo a pubblicare le immagini della *Sacra conversazione* Balbi, dopo averla tutelata durante il conflitto, e con il proprio contributo portò luce su un’opera fino ad allora non adeguatamente valorizzata, che nel 1962 fu acquistata dal collezionista reggiano Luigi Magnani e oggi è esposta presso la sua Fondazione<sup>33</sup>.

Fig. 3. Fotografia in b/n riproducente la *Sacra conversazione* di Tiziano della Galleria Balbi di Genova, AFAM, Unità 213, f. 28.206



Il Vecellio fu oggetto di diverse pubblicazioni di Morassi anche tra gli anni cinquanta e sessanta, a partire dalla curatela della voce “Tiziano Vecellio” per l'*Enciclopedia Cattolica*<sup>34</sup>, seguita dalla monografia sugli affreschi padovani della Scuola del Santo<sup>35</sup> (fig. 4) e da un breve saggio dedicato alla produzione tizianesca degli esordi<sup>36</sup>, argomento di ulteriori articoli successivi<sup>37</sup> (fig. 5). Negli stessi anni, inoltre, lo studioso si era recato più volte negli Stati Uniti per tenervi alcune *lectures* proprio sull'artista e i suoi rapporti col maestro, Giorgione<sup>38</sup>.

Fig. 4. Riproduzione di un particolare degli affreschi della Scuola del Santo a Padova, recante i segni apportati da Morassi in corso di studio, AFAM, Unità 212

### *Il Tiziano per Silvana Editoriale*<sup>39</sup>

Fig. 5. Sul retro della fotografia Morassi annota «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», AFAM, Unità 209, f. 27.111

I rapporti tra Morassi l'editore Amilcare Pizzi intercorrevano da tempo: per la sua collezione Silvana (dal 1948 Silvana Editoriale), lo studioso aveva pubblicato *Tiepolo. La villa Valmarana*<sup>40</sup>, *Tiziano: gli affreschi della Scuola del Santo a Padova*<sup>41</sup> e *Il tesoro dei Medici: oreficeria, argenteria, pietre dure*<sup>42</sup>. Un primo accenno alla redazione di una monografia sul cadorino da parte di Pizzi si riscontra in una lettera del 26 febbraio 1946<sup>43</sup> ma, tra le carte dell'Archivio Morassi, non figurano ulteriori riferimenti al volume sino a una successiva comunicazione dell'editore del 18 aprile 1957<sup>44</sup>, con la quale si rendono all'autore 12 immagini di Tiziano da rifotografare. L'unità 208 conserva invece un manoscritto con frontespizio abbozzato, intitolato *Tiziano. Opere scelte*, con 50 riproduzioni di cui 40 circa a colori<sup>45</sup>. Interessante il criterio di scelta delle tavole, ossia un raggruppamento per *giovinetza 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

Fiocco<sup>46</sup> circa l'avviamento alla pittura di Tiziano sulle orme del fratello maggiore, Francesco, ma la carta in questione presenta tracce di svariati ripensamenti. Una prima stesura intorno ai *Pensieri pittorici della giovinezza di Tiziano* suggerisce che l'autore volesse impostare la trattazione a partire dal ruolo chiave che ebbero Giorgione e 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; prima di un elenco manoscritto di 29 opere (tra originali tizianeschi e incisioni di Valentin Lefèvre<sup>47</sup>), tra le numerose correzioni risaltano il nome di Dvořák e alcune criptiche parole sotto *Il paesaggio nell'opera giovanile di Tiziano*: «Tutto ciò che riguarda il “nascere” d'un genio è di somma importanza per meglio comprenderlo»<sup>48</sup>. Questo primo tentativo di ricostruire il “mito del colore” fu evidentemente accantonato, almeno fino al 1964, a cui risalgono alcuni solleciti di Pizzi nei confronti del testo promesso<sup>49</sup>.

Per ragioni non meglio specificate, la medesima cartella contiene la prima bozza editoriale della voce “Tiziano” per l'*Enciclopedia Universale dell'Arte*<sup>50</sup>, curata da Morassi in quello stesso 1964. Il confronto con un “canovaccio” tanto recente può essersi rivelato utile per la stesura del manoscritto (fig. 6), essendovi ripresi diversi contenuti: l'apprendistato del giovane Tiziano presso gli Zuccato e poi i Bellini, l'importanza rivestita dalla “zona di frizione” con Giorgione, l'ascendente esercitato dal fratello di Tiziano (Francesco), lo strumento di conoscenza delle opere del Vecellio rappresentato dalle incisioni di Lefèvre, 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 paesaggio e l'uso del colore a *macchia*, gli incontri con umanisti e artisti tra gli anni venti e trenta del Cinquecento. 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.

### L'edizione

Sin dalle prime pagine s'intuisce che le ricerche di Antonio Morassi vertono verso le due fasi estreme del cadorino, quella già esplorata degli esordi e quella d'epilogo. Se nel corso della lunga carriera il pittore aveva saputo incarnare gli ideali del proprio tempo, per l'autore l'espressione artistica del tardo Tiziano superò la capacità ricettiva degli estimatori a lui contemporanei, determinando una frattura tra essi e il Vecellio.

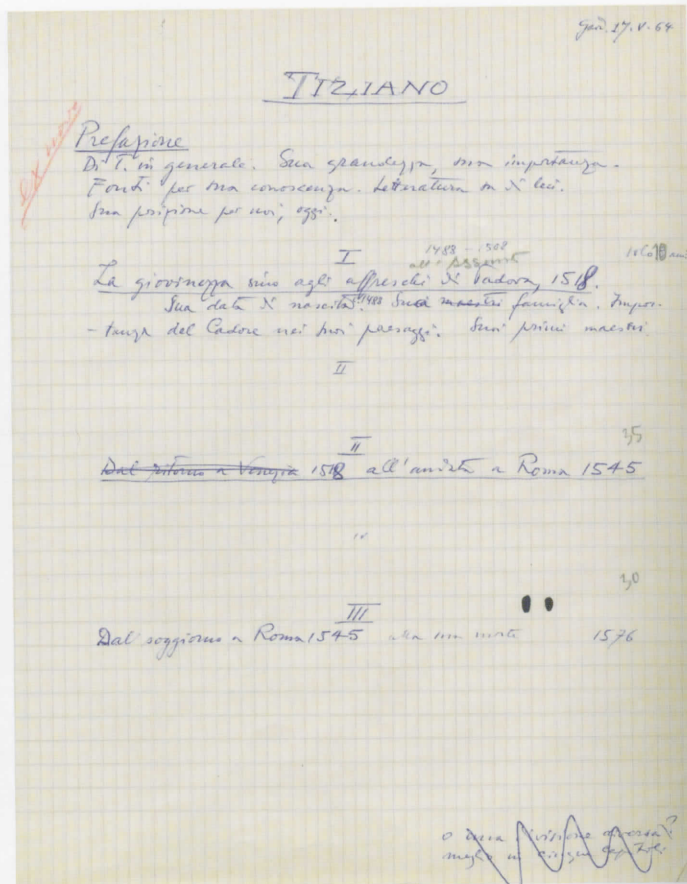


Fig. 6. Appunti di Morassi sul Tiziano Pizzi, AFAM, Unità 208, Sottounità 3



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 idealistici<sup>51</sup>.

Dopo qualche cenno biografico, Morassi ricostruisce l'apprendistato del giovane cadorino a partire dalla bottega veneziana del mosaicista Sebastiano Zuccato, a cui sarebbe da collegarsi l'affinità della cromatica "divisionista" di Tiziano con l'arte musiva; la formazione sarebbe poi proseguita presso i Bellini, per trovare infine il maestro ideale in Giorgione. Analizzando i caratteri di opere sicure di quest'ultimo con quelle ancora controverse dell'allievo, l'autore legge nelle seconde uno spirito meno sognante 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; nell'affiancare il maestro presso il Fondaco dei Tedeschi, il Vecellio rivolse definitivamente il *focus* alla figura umana nella sua nuova, energica presenza. Essa assunse una caratterizzazione propria, da leggersi negli atteggiamenti e nei volti, che permetterebbe di attribuire a Tiziano opere dalla paternità discussa, quali la *Venere di Dresda* (fig. 7) il *Concerto campestre* del Louvre, il *Noli me tangere* della National Gallery di Londra, l'*Adultera* di Glasgow e la *Madonna tra i santi Rocco e Antonio* del Prado, ma anche il *Cristo e il manigoldo* della Scuola Grande di San Rocco a Venezia, la *Zingarella* di Vienna e il *Concerto* di Palazzo Pitti. Morassi aveva già affrontato<sup>52</sup> la

Fig. 7. Fotografia in b/n della *Venere dormiente* di Tiziano di Dresda, AFAM, Unità 211, Sottounità 3, f. 27888. Sul retro, Morassi punta «Tiziano», e il riferimento alla monografia per Amilcare Pizzi

ritrattistica in Tiziano: se le sue figure maschili, dalla profonda individuazione psicologica, suggeriscono che sin dagli esordi il cadorino si fosse cimentato nel ritratto dal vero (quali lo studioso considera sant'Ulfo nella *Madonna tra i santi Ulfo (Giorgio?) e Dorotea* del Prado, il presunto *Ritratto di Ariosto* della National Gallery di Londra, il *Ritratto di giovane con guanto* di Petworth House e il *Giovane con berretto rosso* della Frick Collection di New York), quelle femminili sanciscono un nuovo canone di bellezza muliebre, «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»<sup>53</sup>, da accostarsi alle donne dipinte da Michelangelo. Capolavoro esemplare sarebbe l'*Amor Sacro e Amor Profano* della Galleria Borghese, che Morassi data verso il 1515, di poco posteriore agli affreschi di Padova. L'ermetico significato del quadro può essere ricondotto alla contrapposizione di concetti universali che aveva caratterizzato Medioevo e Rinascimento; lo studioso, tuttavia, vi legge alcune risponderne con l'opera attribuita al frate Francesco Colonna edita da Aldo Manuzio e apprezzata dagli artisti dell'élite veneziana quale ricca fonte di temi pittorici, l'*Hypnerotomachia Poliphili*, suggerendo che Tiziano potrebbe avervi attinto per rappresentare l'incontro tra l'eroina del romanzo, Polia, con Venere.

Un tratto particolare del volume è riservato all'impiego del colore, specie quello caratterizzante la fase matura del cadorino. Soffermandosi sull'*Educazione di Amore* della Galleria Borghese, l'autore ne evidenzia una nuova funzione autonoma, creatrice di forme mediante una stesura «a macchia» tale da essere percepita correttamente da una certa distanza. Le testimonianze dei biografi concorrono alla comprensione di questa fase tarda, in particolare quelle di Vasari<sup>54</sup> («[...] 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 appariscono perfette»<sup>55</sup>) e Boschini<sup>56</sup>, 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»<sup>57</sup>.

A conclusione della propria lettura, Morassi precisa che la carriera del Vecellio non fu caratterizzata da sostanziali fratture, quanto piuttosto da rielaborazioni e arricchimenti della propria personalità, resa coerente da un vigile senso della natura e una profonda religiosità. Ad ogni modo, ricalcando quanto proposto nella voce curata per l'*Enciclopedia Universale dell'Arte*, lo studioso ne propone una suddivisione in tre periodi. Un primo, quello caratterizzato dallo sperimentalismo cromatico alla ricerca di una maggiore aderenza al naturalismo, per cui erano andate perfezionandosi le idealità giorgionesche:

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 letizia<sup>58</sup>.

Un periodo medio, circa dal 1520 al 1545, teso all'approfondimento della figura umana, a cui l'artista era andato conferendo una nuova *dignitas*, meno edonistica e più consapevole, dal colorito vibrante, più denso, 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. Tenendo conto del forte sentimento religioso del cadorino, l'autore fa dell'ultimo periodo l'estremo processo di sintesi delle conquiste pittoriche, popolato da figure intangibili «di sublime significato morale, astratte da ogni futile particolare, e come immerse nell'essenza bruciante d'un altro cosmo»<sup>59</sup>. Il linguaggio del tardo Tiziano, per Morassi, non fu compreso. Eppure, quell'"indefinito" era proprio ciò di cui il maestro necessitava «per trasfigurare la realtà visiva e sensibile in un mondo immateriale, supremamente idealistico»<sup>60</sup>.

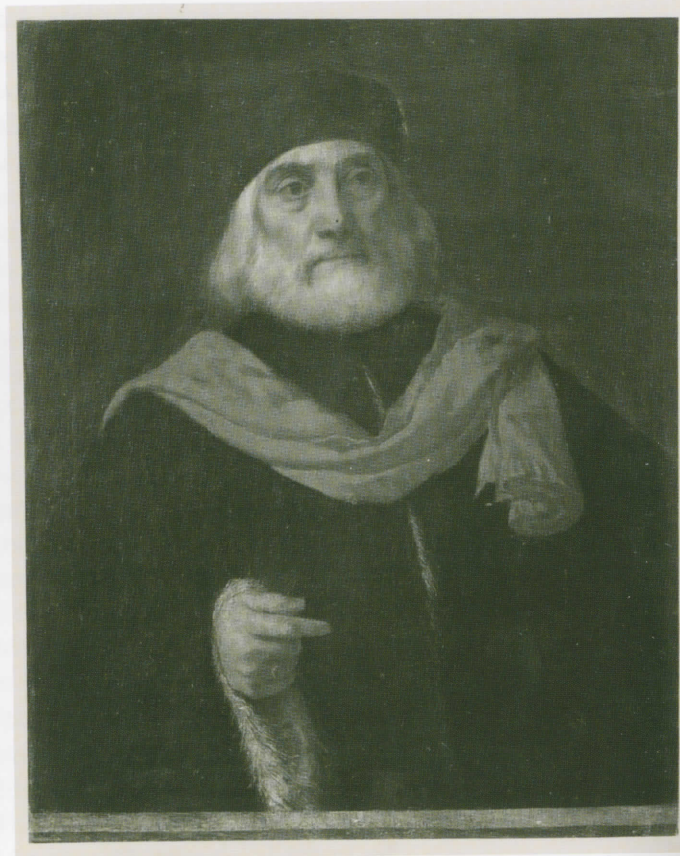
Il percorso critico della monografia di Morassi prese avvio dall'appendice bibliografica di *Problems in Titian: mostly iconographic* (1969) di Erwin Panofsky, che la inquadra come segue:

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., 1965<sup>61</sup>.

Panofsky individua la fonte più completa per il corpus tizianesco in Francesco Valcanover<sup>62</sup>. Quest'ultimo, nell'ulteriore aggiornamento rappresentato da *L'opera completa di Tiziano*<sup>63</sup>, non include Morassi nell'*Itinerario critico*, ma nella *Bibliografia essenziale* compaiono la monografia del 1964 e la voce enciclopedica dello stesso anno («per ampiezza di contributi filologico-critici e per impegno metodologico»<sup>64</sup>), gli *Esordi di Tiziano* in "Arte Veneta", l'«accurato studio»<sup>65</sup> sugli affreschi padovani, l'articolo nel "Burlington Magazine"<sup>66</sup> del 1963 e quello che avrebbe pubblicato pochi anni dopo la monografia, sulla rivista "Pantheon"<sup>67</sup>. I riferimenti agli scritti di Morassi, nel volume, sono in realtà frequenti, ma tutt'al più limitati al riportarne proposte di datazione e quelle che sono giudicate «affascinanti ipotesi» come l'identificazione del giovane nel ritratto di Petworth House con Giorgione<sup>68</sup>. La *Sacra conversazione* Balbi si ricorda qui «giustamente valorizzata»<sup>69</sup> dallo studioso.

In occasione della mostra dedicata al Vecellio nelle sedi di Venezia e Washington nel 1990, al *Tiziano* del 1964 fu offerto un certo riconoscimento. Valcanover, nel curare l'*Introduzione a Tiziano*<sup>70</sup> 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»<sup>71</sup>; nel proprio contributo<sup>72</sup>, David Alan Brown cita piuttosto l'articolo dedicato agli *Esordi di Tiziano* del 1955 tra «le recenti ricostruzioni del corpus delle opere giovanili di Tiziano»<sup>73</sup>. 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 da Morassi 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*). Anche in questo catalogo<sup>74</sup> 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*<sup>75</sup>, ne fa il solo studioso ad aver compreso l'apporto di Hourticq e Suida attorno alla *Venere di Dresda*<sup>76</sup>; lo stesso autore, curando la didascalia del *Concerto campestre* (tav. n. 43), lo descrive quale «punto di riferimento importante»<sup>77</sup> nella corretta assegnazione delle opere riconducibili a quella che Morassi definiva "zona di frizione" con Giorgione,



così come fa con il *Noli me tangere* (tav. n. 46). Vittoria Romani, descrivendo invece la *Sacra conversazione* Balbi (tav. n. 47), ne fa la riscoperta «che la critica odierna sembrava aver dimenticato»<sup>78</sup>.

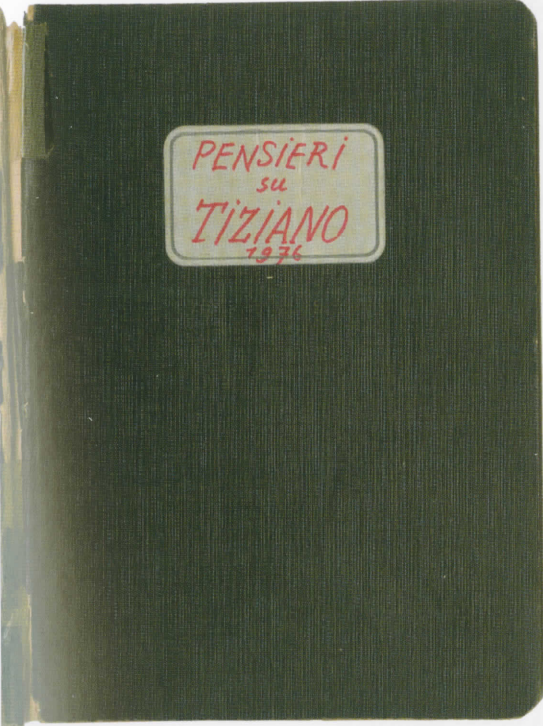
Gli studi di Morassi ricorrono anche nel catalogo di una mostra ancor più recente, quella presso le Scuderie del Quirinale dal 5 marzo al 16 giugno 2013<sup>79</sup>. Luisa Attardi lo include tra gli studiosi «che meglio hanno inteso i caratteri della prima giovinezza del pittore»<sup>80</sup>. Morassi 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* (cat. n. 3), e della voce curata per l'*Enciclopedia Universale dell'Arte*, in questo caso un *Autoritratto* (cat. n. 39); non poteva mancare infine un riconoscimento verso l'opera da lui «riportata agli onori della cronaca»<sup>81</sup>, la *Sacra conversazione* Balbi (cat. n. 7).

### Fino al 1976

La monografia del 1964 non fu l'ultima pubblicazione morassiana su Tiziano: in ulteriori due articoli, quello apparso nel 1968 nella rivista "Pantheon"<sup>82</sup> su *Una Salomè di Tiziano riscoperta* e quello dell'anno successivo per "Arte Illustrata"<sup>83</sup> che riproponeva l'articolo del 1956 sui *Ritratti giovanili di Tiziano*, la ricerca di Morassi rese possibile la restituzione al cadorino di due opere. Si tratta nel primo caso di un dipinto raffigurante *Salomè* o *Erodiade* (fig. 8), ubicato in una collezione privata svizzera e riconducibile all'ultimo periodo di attività di Tiziano, di cui si erano perse le tracce a causa di un'errata attribuzione a Palma il Giovane, al tempo in cui esso

Fig. 8. Fotografia in b/n del dettaglio della *Salomè* di Tiziano, AFAM, Unità 233, f. 9432

Fig. 9. Fotografia in b/n del *Ritratto d'un senatore* di Tiziano agli Uffizi, AFAM, Unità 209, Sottounità 2, 27.515



PENSIERI  
su  
TIZIANO  
1976

apparteneva alla collezione dell'imperatore Carlo VI d'Asburgo. Il ritratto aggiunto nell'articolo del 1969 raffigura invece un *Senatore a mezza figura* (fig. 9) conservato presso le Gallerie degli Uffizi, Sala XXXIV, con numero di inventario 2195, e genericamente assegnato a "Scuola veneziana del secolo XVI".

Morassi affiderà alla carta a più riprese, sino agli ultimi mesi di vita, i propri pensieri sul Vecellio. Tra quelli custoditi presso il suo archivio, spicca un piccolo taccuino, dall'aspetto usurato: al suo interno, quanto promesso fin dalla copertina, i "*Pensieri su Tiziano*" (fig. 10). Lo studioso 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 inesauribile<sup>84</sup>.

Alle brevi informazioni sconnesse qui contenute, riconducibili alla fase degli esordi del cadorino a lui cara, si collega un ulteriore documento manoscritto, redatto il 14 marzo 1976, proprio su *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". [...]

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.

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"<sup>85</sup>.

Morassi sembra aver riordinato quel pensiero sorto spontaneo nel favorevole ambiente di Gardone Riviera. Proprio da lì scrisse, il 23 agosto 1976, una lettera a Rodolfo Pallucchini: tra i due intercorreva un rapporto di amicizia e reciproca stima, e non erano mancate occasioni di confronto sulle rispettive opere dedicate a Tiziano<sup>86</sup>, come si evince dallo scambio di lettere conservate presso gli archivi di entrambi. A lui, Morassi volle comunicare la rinuncia a tenere una prolusione prevista il 7 set-

Fig. 10. *Pensieri su Tiziano*, AFAM, Unità C, Sottounità 10

tembre 1976: sulla missiva, poi non spedita, appunto che il 27 agosto aveva scritto anche a Vittore Branca (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 neederlandese! 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 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 dormiente [*sic*] 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 depernati dal novero del Castelfranche.

Con immagine [*sic*], che tuttoggi [*sic*] 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'alveo del Castelfranche, 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'esercizio<sup>87</sup>.

La penna da qui si posa, sospendendo la domanda circa il ruolo di Francesco nella formazione del fratello. Di lì a poco, il 30 novembre, Morassi 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 di studioso e che fino alla fine lo aveva ammaliato col suo genio precoce e progressivo, tale da sconfinare al principio della sua produzione con quella di Giorgione e da risultare in una tecnica pittorica tanto all'avanguardia da dover attendere alcuni secoli prima di essere veramente compresa e apprezzata.

Note

- 1 Università Ca' Foscari, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Archivio e Fototeca Antonio Morassi (d'ora in avanti AFAM), Unità 208, Sottounità 3. All'AFAM sono da ricondursi documenti e fotografie riportati nel presente articolo.
- 2 Per un riferimento generale alla carriera morassiana, *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, a cura di "Arte Veneta", Venezia 1971.
- 3 Per le notizie relative all'attività di Antonio Morassi presso l'Ateneo di Pavia: G. Angelini, *L'insegnamento della Storia dell'arte da Giulio Carotti a Wart Arslan (1909-1968)*, in *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia*, a cura di D. Mantovani, vol. 3, tomo I, Milano 2020, pp. 363-370; *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, a cura di S. Ferrari, 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 *Antonio Morassi: tempi e luoghi* cit., pp. 153-172.
- 4 A. Morassi, *A complete catalogue of the paintings of G.B. T.*, London 1955.
- 5 Id., *Guardi: Antonio e Francesco*, 2 voll., Venezia 1973.
- 6 Sull'Archivio Morassi: M. Agazzi, *La fototeca di Antonio Morassi*, in "Venezia Arti", X, 1996, pp. 187-188; Ead., *Le fototeche di Antonio Morassi e Sergio Bettini. Dipartimento di Storia e critica delle arti Giuseppe Mazzariol*, in *Per Paolo Costantini. Indagine sulle raccolte fotografiche*, a cura di T. Serena, in "Quaderni del Centro di ricerche informatiche per i beni culturali", IX, Scuola Normale Superiore di Pisa 1999, pp. 99-104; Ead., *Perizie. Le expertises nella fototeca di Antonio Morassi*, in *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, a cura di A. Gentili e M.A. Chiari Moretto Wiel, Padova 2008, pp. 445-450; M. Agazzi, *Morassi, Bettini, Dorigo. Archivi scientifici di ricerca legati al Dipartimento di storia delle arti: memoria di operatività e occasioni di ulteriori arricchimenti*, in "Venezia Arti", XXII/XXIII, 2008-09, pp. 51-53; F. Veratelli, *Antonio Morassi life and method in the mirror of his Photo Archive. Rethinking Art Historical Photographic Collections. The making of italian fototeche*, in "Predella", 39-40, 2016, pp. 51-61; M. Agazzi, *Dagli archivi degli storici dell'arte del Novecento: viaggi di formazione, di conoscenza e di tutela*, in *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione. The City, the Travel, the Tourism. Perception, Production and Processing*. Atti del convegno (Napoli, 7-9 settembre 2017) a cura di G. Belli, F. Capano, M.I. Pascariello, Napoli 2017, pp. 747-749: 747; Ead., *L'archivio di Antonio Morassi all'Università Ca' Foscari, Venezia*, in S. Valle Parri, G. Zavatta, *Il catalogo della Collezione Züst di Antonio Morassi*, "Quaderni del Bollettino Storico della Svizzera Italiana", 14, 2019, pp. 11-14; Ead., *Archivi di storici dell'arte all'Università Ca' Foscari: specificità e differenze, interventi per la valorizzazione e la conservazione*, in *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, a cura di C. Lorenzini, Udine 2019, pp. 393-405.
- 7 Per panoramica sulla Scuola viennese: G.C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, 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 dell'Istituto per gli Incontri Culturali Mitteleuropei (Gorizia, 25-28 settembre 1986), a cura di M. Pozzetto, Gorizia 1996, pp. 229-232.
- 8 J. von Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gieblbrtenarbeit in Osterreich*, in "Mitteilungen der Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung", Band. 13, Heft 2, 1934, pp. 146-228 (trad. it. di G. Federici Ajroldi: *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*, Bari 1936, pp. 61-163).
- 9 Per un rimando alla formazione viennese di Antonio Morassi: S. Viani, *Lezioni viennesi di Max Dvořák negli appunti di Antonio Morassi*, in "Venezia Arti", 2, 1988, pp. 111-114; S. Tavano, *Gorizia e il mondo di ieri*, Udine 1991, pp. 134-143; W. Dorigo, *Ascoltando Max Dvořák all'inizio della Geistesgeschichte*, in *Antonio Morassi alla scuola di Max Dvořák. Per i settant'anni di Terisio Pignatti*, a cura di W. Dorigo, "Quaderni di Venezia Arti", Roma 1992, pp. 9-13; V. Fontana, *Antonio Morassi storico dell'arte mitteleuropeo*, in "Venezia Arti", VI, 1992, p. 168; Viani, *Antonio Morassi: l'articolazione della metodologia viennese nell'area italiana* cit., 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, Milano 2007, pp. 425-427. Circa la propria formazione viennese,

- Morassi stesso ne rende brevemente conto in *Notizie sulla propria attività scientifica e didattica*, Milano 1939, p. I.
- 10 Per una panoramica su Max Dvořák: M. Benešová, *Max Dvořák*, in *La Scuola viennese di Storia dell'arte* cit., 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, Milano 2003, pp. 107-197.
  - 11 M. Dvořák, *Katechismus der Denkmalpflege*, Wien 1916.
  - 12 Id., *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München 1924.
  - 13 G.A. Dell'Acqua, *Prefazione*, in *L'arte italiana nella critica di Max Dvořák*, Firenze 1935, s.n.p.
  - 14 V. Golzio, *Teorie, Critica dell'arte. Max Dvořák, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, in "L'Arte", 28, 1925, pp. 131-132: 131; Id., *Teorie sull'arte, sulla storia e critica artistica. Ricerche tecniche. Storie generali, lessici artistici. M. Dvořák, Geschichte der italienischen Kunst in Zeitalter der Renaissance*, in "L'Arte", 31, 1928, pp. 89-90.
  - 15 A. Bertini, *Sulla critica di Dvořák*, in "L'Arte", 34, 1931, pp. 461-467.
  - 16 G. Zavatta, *Antonio Morassi e la nostalgia di Vienna*, in Id., *Il Michele Sanmicheli di Antonio Morassi. La tesi all'Università di Vienna e una monografia perduta (1916-1920)*, traduzione di F. Bottura, Treviso 2022, pp. 21-58: 53-56.
  - 17 *Antonio Morassi alla scuola di Max Dvořák* cit.
  - 18 Ivi, p. 78 (foglio 43).
  - 19 F. Bottura, *Grazia, «tremore d'aria» e chiaroscuro. Correggio Barockmaler nella critica di Max Dvořák*, in "Taccuini d'Arte", 15, 2023, pp. 57-71: 62.
  - 20 M. Dvořák, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, 2 voll., München 1928.
  - 21 Ivi, II, p. 79.
  - 22 *Ibidem*.
  - 23 *Ibidem*.
  - 24 Circa l'attività condotta presso le Soprintendenze, è Morassi stesso a renderne conto in una serie di atti ufficiali e bollettini pubblicati tra gli anni venti e trenta. Per una bibliografia aggiornata sull'argomento, si vedano – in *Antonio Morassi: tempi e luoghi* 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; e M. Visentin, *Se il restauro "è fatto a Brera, l'importanza ne aumenta adeguatamente". La Soprintendenza di Trieste e il suo rapporto con Milano*, in *Ettore Modigliani soprintendente. Dal primo Novecento alle leggi razziali*. Atti del convegno (Lucca, 2018), a cura di E. Pellegrini, Milano 2021, pp. 187-202; G. Zavatta, *Nuovi documenti per gli anni di Antonio Morassi al Reale Ufficio di Belle Arti della Venezia Giulia*, in *Istria e Zara. Le immagini dell'Archivio Fototeca Antonio Morassi all'Università Ca' Foscari di Venezia*, a cura di M. Agazzi e E. Lucchesi, Treviso 2022, pp. 24-37.
  - 25 V. Vuerich, *Antonio Morassi (1893-1976). L'attività e il metodo storico-artistico*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Udine, a.a. 2003-04, rel. prof. E. Bordignon Favero.
  - 26 Ivi, Documento n. 12, p. 227.
  - 27 *Ibidem*.
  - 28 Ivi, p. 228.
  - 29 Ivi, Documento n. 18, pp. 237-239.
  - 30 AFAM, Unità C, Sottounità 5.
  - 31 A. Morassi, *Il Tiziano di Casa Balbi*, in "Emporium", 617, CIII, maggio 1946, pp. 206-228; Id., *Un Tiziano riscoperto a Genova*, in "L'illustrazione italiana", 24, 16 giugno 1946, p. 391.
  - 32 G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi, con alcune notizie della sua famiglia*, 2 voll., Firenze 1877-78, II (1878), p. 414 (Università Ca' Foscari, Biblioteca di Antonio Morassi, CONS-B RIS A 00222.1, CONS-B RIS A 00222.2).
  - 33 Sulla ricostruzione della ri-scoperta del Tiziano Balbi e la sua acquisizione da parte di Luigi Magnani: C. Traldi, *Dalla scoperta all'acquisizione di Luigi Magnani: sulla provenienza della Sacra Conversazione Balbi di Tiziano*, in "Taccuini d'arte", 16, 2024, pp. 45-59.
  - 34 A. Morassi, *ad vocem* "Tiziano Vecellio", in *Enciclopedia Cattolica: Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il libro Cattolico-Città del Vaticano*, XII (TES-ZY e indici), Firenze 1953, coll. 170-176.
  - 35 Id., *Tiziano, gli affreschi della Scuola del Santo a Padova*, Milano 1956.
  - 36 Id., *Esordi di Tiziano*, in "Arte Veneta", 8, 1954 (1955), pp. 178-198.

- 37 Id., *Ritratti del periodo giovanile di Tiziano*, in *Festschrift W. Sas-Zaloziecky Zum 60. Geburtstag*, Graz 1956, pp. 125-131; Id., *An Early Titian Portrait (of Raphael?)*, in "The Burlington Magazine", 105, 1963, 729, pp. 164-165.
- 38 Morassi tenne le *lectures* in questione presso il Museum of Fine Arts di Boston tra l'ottobre e il novembre 1952 e il Virginia Museum of Fine Arts nel 1954, come ricostruito con il supporto del materiale conservato nel suo archivio: AFAM, Unità A, Sottounità 10, "LECTURES IN THE U.S.A. OTTOBRE 1952" e, nella medesima Unità, Sottounità 8, "LECTURES U.S.A. 1954". Gli appunti rappresentano una sintesi degli anni di studio, e una conferma dell'interesse verso quella fase d'esordio destinata a ulteriore sviluppo.
- 39 A. Morassi, *Tiziano*, Milano 1964.
- 40 Id., *Tiepolo. La villa Valmarana*, Milano 1945.
- 41 Id., *Tiziano, gli affreschi della Scuola del Santo a Padova* cit.
- 42 Id., *Il tesoro dei Medici: oreficeria, argenteria e pietre dure*, Milano 1963.
- 43 AFAM, Unità 208, Sottounità 1, lettera di Amilcare Pizzi del 26 febbraio 1946.
- 44 Ivi, lettera di Amilcare Pizzi del 18 aprile 1957.
- 45 Ivi, "Tiziano. Opere scelte".
- 46 Cfr. G. Fiocco, *Francesco Vecellio con una nota su Cesare Vecellio*, in "Lettere ed Arti", 1946, gennaio, pp. 26-36; Id., *I pittori Vecellio*, dispense del corso universitario, Padova 1951; Id., *Introduzione*, in *Mostra dei Vecellio*, catalogo della mostra (Belluno, Auditorium, agosto-settembre 1951), a cura di F. Valcanover, Belluno 1951, pp. 5-13.
- 47 Sull'argomento, si veda P. Lüdemann, *Tiziano, Valentin Lefèvre e il paesaggio*, catalogo della mostra (Pieve di Cadore, Casa Natale di Tiziano, 10 luglio - 10 settembre 2023), Treviso 2023.
- 48 AFAM, Unità 208, Sottounità 1, "Tiziano. Opere scelte".
- 49 Ivi, lettere di Amilcare Pizzi del 18 febbraio 1964 e del 28 agosto 1964.
- 50 A. Morassi, *ad vocem* "Tiziano", in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XIV (tipologia-Zurbarán), Venezia 1964, coll. 15-45.
- 51 Id., *Tiziano* cit., p. 6.
- 52 Id., *Ritratti del periodo giovanile di Tiziano* cit.
- 53 Id., *Tiziano* cit., p. 20.
- 54 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, 9 voll., Firenze 1906.
- 55 Id., *Tiziano* cit., p. 48.
- 56 M. Boschini, *Le ricche miniere della pittura veneziana*, Venezia 1674.
- 57 Id., *Tiziano* cit., p. 48.
- 58 Ivi, p. 57.
- 59 *Ibidem*.
- 60 *Ibidem*.
- 61 E. Panofsky, *Problems in Titian: mostly iconographic*, London 1969, p. 176.
- 62 F. Valcanover, *Tutta la pittura di Tiziano*, 2 voll., Milano 1960.
- 63 Id., *L'opera completa di Tiziano*, Milano 1969.
- 64 Ivi, p. 82.
- 65 Ivi, p. 93.
- 66 Morassi, *An Early Titian Portrait (of Raphael?)* cit.
- 67 Id., *Una Salomè di Tiziano riscoperta*, in "Pantheon", 26, 1968, pp. 456-466.
- 68 Valcanover, *L'opera completa di Tiziano* cit., p. 91, n. 18.
- 69 Ivi, p. 96, n. 46.
- 70 F. Valcanover, *Introduzione a Tiziano*, in *Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 1 giugno - 7 ottobre 1990; Washington, National Gallery of Art, 28 ottobre 1990 - 27 gennaio 1991), a cura di S. Biadene, F. Valcanover *et alii*, Venezia 1990, pp. 3-28.
- 71 Ivi, p. 3.
- 72 D.A. Brown, *Bellini e Tiziano*, in *Tiziano* catalogo della mostra (1990) cit., pp. 57-67.
- 73 Ivi, p. 66, nota 20.
- 74 *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais, 9 mars - 14 juin 1993), édité par M. Laclotte, G. Nepi Scirè, Paris 1993.
- 75 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.
- 76 Ivi, p. 363.
- 77 A. Ballarin, *Concerto campestre*, in *Le siècle de Titien* cit., pp. 392-400: 395.
- 78 Si veda la scheda di V. Romani, ivi, pp. 412-413: 412.
- 79 *Tiziano*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo - 16 giugno 2013), a cura di G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo (MI) 2013.
- 80 L. Attardi, *Orfeo ed Euridice*, ivi, pp. 72-73: 72.
- 81 G.C.F. Villa, *La Madonna con il Bambino e i santi Caterina d'Alessandria e Domenico con il donatore*, ivi, pp. 84-85: 85.

- 82 Morassi, *Una Salomè di Tiziano riscoperta* cit.
- 83 Id., *Ritratti giovanili di Tiziano*, in "Arte Illustrata", 17-18, maggio-giugno 1969, pp. 20-35.
- 84 AFAM, Unità C, Sottounità 10, "Pensieri su Tiziano".
- 85 AFAM, Unità G, Sottounità 7, "Gli inizi di Tiziano 1976".
- 86 R. Pallucchini, *Un nuovo ritratto di Tiziano*, in "Arte Veneta", XII, 1958, pp. 63-69; Id., *Tiziano*, Milano 1965; Id., *Tiziano*, Firenze 1969 (Università Ca' Foscari, Biblioteca di Antonio Morassi, MORASSI MOR 1225; MORASSI MOR 1226).
- 87 AFAM, Unità G, Sottounità 7, "Gli inizi di Tiziano 1976", lettera di Morassi a Pallucchini del 23 agosto 1976.