



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale in
Economia e Gestione
delle Arti e delle attività
culturali

Tesi di Laurea
magistrale

Tiziano Vecellio in mostra:

un percorso attraverso alcune
grandi mostre internazionali
(1935-2013)

Relatrice

Prof.ssa Valentina Sapienza

Laureanda

Giulia Lazzarelli
Matricola 871959

Anno Accademico

2019 / 2020

Indice

Introduzione.....	3
Capitolo I. La nascita della <i>moderna</i> museografia	8
I.1. Il dibattito internazionale sulla <i>museografia</i>	8
I.2. La Conferenza di Madrid, 1934 : <i>Muséographie, architecture et aménagement de musées d'art.</i>	16
Capitolo II. Tiziano in mostra	21
II.1. La Mostra di Tiziano, 1935	21
II.2. Venezia-Washington 1990	42
Capitolo III. Le mostre tizianesche del XXI secolo	63
III.1. Dal 2003 al 2007	63
III.2. L' Ultimo atto di Belluno	78
III.3. La «sensualità della pittura» tizianesca	104
III.4. Alle Scuderie del Quirinale	126
Conclusione	152
Indice fotografico	156
Bibliografia	158
Sitografia	167

Introduzione

«Tizian, ch'onora non men Cadore che quei Venezia e Urbino»¹. Con queste parole viene lodato il pittore Tiziano Vecellio dal poeta Ludovico Ariosto nel canto XXXIII del suo *Orlando furioso*. Con la frase: «pur essendo universale, Tiziano appartiene tutto intero a Venezia»², Nino Barbantini apre il catalogo della prima mostra monografica realizzata in onore di questo grande artista, avvenuta nelle sale del palazzo veneziano Ca' Pesaro, dal 24 aprile al 4 novembre del 1935.

Celebrato nei secoli da grandi umanisti e poeti – tra i tanti il sopracitato Ariosto e il caro amico del pittore, il “Divino” Pietro Aretino – Tiziano Vecellio è da sempre stato oggetto di ricerca e di studio approfondito. A partire da Giorgio Vasari che, nonostante la sua visione fiorentino-centrica, nell'edizione giuntina de *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*³ introdusse la biografia e l'operato del maestro veneziano, lodandolo per la sua capacità di far maniera e per l'uso che riusciva a fare del colore definendolo «eccellentissimo pittore»⁴.

All'artista di Pieve di Cadore viene dedicata nel 1935 una prima grande mostra a Venezia – la città che ha visto la crescita, l'ascesa e che accoglie le spoglie di questo grande pittore – allestita nello storico palazzo di Ca' Pesaro sul Canal Grande.

Proprio da questa prima monografica e dalle scelte fatte dal Direttore Eugenio Barbantini si è voluto partire per cominciare a ragionare sul tema di questo lavoro: le mostre tizianesche che a partire dagli anni Novanta del Novecento hanno affollato musei più o meno noti in luoghi molto diversi tra loro, da Parigi a Londra, da Roma a Belluno e Pieve di Cadore o ancora a Vienna.

La prima grande esposizione dedicata a Tiziano nel 1935 coincide con un momento di grande fermento nel dibattito internazionale di ambito museografico. Proprio in quegli anni, nasce fra gli storici dell'arte, ricercatori, direttori di musei, architetti la consapevolezza di un bisogno di cambiamento del museo, inteso sia come luogo, sia come istituzione. La società «moderna», che si sta sviluppando ad una velocità incredibile, ha bisogno anche di un nuovo approccio alla cultura che renda partecipi le masse delle novità

¹ L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto XXXIII, 1532.

² *Mostra di Tiziano*, catalogo delle opere 1935, (Venezia, Ca' Pesaro, 25 aprile – 6 novembre 1935), a cura di G. Fogolari, Venezia C. Ferrari, 1935, p. 10.

³ G. Vasari, *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cadore pittore*, in *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, parte III, volume II, 1568.

⁴ *Ibidem*.

che si riscontrano nel campo della ricerca prettamente umanistica. Molti Paesi, tra cui l'Italia, comprendono l'importanza di istruire le masse e di avvicinarle allo Stato attraverso la storia e la cultura nazionali, strumenti efficaci per far crescere il consenso e la partecipazione derivanti da un profondo orgoglio nazionale. Il museo cambia così la sua funzione: da luogo d'incontro e di dibattito per soli "addetti ai lavori" – come era stato in tutta Europa fino alla fine del XIX secolo – a mezzo di formazione e istruzione di tutta la popolazione per far conoscere la storia del proprio paese e rafforzare l'identità della nazione.

La mostra del 1935 non a caso è slegata da qualunque anniversario della vita di Tiziano e non offre novità nel campo della ricerca. Gli obiettivi sono due: onorare Tiziano Vecellio e mostrare al grande pubblico l'eccezionalità del suo operato, in quanto modello del genio italico, attraverso una grande esposizione che raccoglie gran parte del catalogo del maestro, dalle prime opere fino all'ultima fase di produzione, con la celebre *Pietà* delle Gallerie dell'Accademia.

Nonostante il clima di grande tensione politica, la suddetta mostra risulta innovativa sotto molteplici fronti: *in primis* sul fronte espositivo, poi su quello della promozione che viene messa in atto e che tocca apici di incredibile modernità, attraverso l'impiego dei nuovi *media* in rapido e incessante sviluppo in quegli anni (cinema, con i cinegiornali; programmi radiofonici; pubblicità durante gli spettacoli teatrali e persino promozioni sull'acquisto del biglietto ferroviario, anche per i visitatori stranieri). La grande esposizione del 1935 diviene modello da imitare dai curatori successivi, non già per la forte propaganda politica di cui Tiziano viene investito, come tutta l'arte figurativa italiana nel corso del Ventennio. Barbantini è riuscito a riunire tutto il catalogo delle opere del pittore, compresi i disegni, realizzando un'impresa che molti dopo di lui tenteranno. Proprio da questo, in un certo senso, complicato modello – non fosse altro che soffiava abbondante il vento del fascismo – si è voluti partire per andare oltre e dedicarsi alla storia delle esposizioni che molto più vicine a noi, hanno almeno in parte – e vedremo come e quanto legittimamente – riscritto la figura di questo straordinario artista.

La mostra allestita nel 1990⁵ presso le sale del Palazzo Ducale di Venezia tenta di inseguire l'*exemplum* del 1935, con la differenza che nel 1990 vengono celebrati i 500 anni dalla nascita di Tiziano e vengono presentate una serie di novità sul piano della

⁵ *Tiziano* (Venezia, Palazzo Ducale, 2 giugno – 7 ottobre 1990), a cura di F. Valcanover, Venezia, Marsilio Editore, 1990; *Titian* (Washington, National Gallery of Art, 28 ottobre 1990 – 27 gennaio 1991), a cura di D. A. Brown, Venice, Marsilio Editori, 1990.

ricerca, nello specifico i risultati tratti da importanti analisi diagnostiche su alcune delle opere tizianesche presenti a Venezia. Per di più la mostra – il cui catalogo ospita saggi di studiosi stranieri – presenta un taglio fortemente internazionale, frutto della collaborazione con la National Gallery of Art di Washington.

Dal 1990 al 2013 si succedono numerosi e grandi eventi espositivi, monografici e non, che coinvolgono, sebbene alcuni solo in parte, la comunità scientifica che da anni svolge ricerca su questo maestro. Si continuano a tenere convegni di respiro internazionale per discutere della sua arte e non si esauriscono le pubblicazioni che trattano la sua biografia, la bottega, la fede.

Dal 1990 si passa alle maggiori mostre dedicate all'artista dagli anni 2000, analizzando in particolare le mostre internazionali tenutesi dal 2003 al 2007 proprio per dar più ampio spazio al destino internazionale che la parabola espositiva su Tiziano in un certo senso suggerisce. Si sono selezionate tre mostre: una, completamente monografica allestita tra Londra e Madrid nel 2003⁶, il cui intento dichiarato dai curatori è quello di nuovo di realizzare un progetto simile all'esposizione del 1935; la seconda è quella allestita tra Napoli e Parigi, incentrata sull'importanza e il significato del ritratto nella società e nella cultura Cinquecentesche, nel cui titolo campeggia il nome di Tiziano, nonostante il numero di opere esposte sia alquanto esiguo⁷; l'ultima realizzata quasi contemporaneamente alla mostra Napoli-Parigi, ha luogo presso due grandi musei internazionali: il Kunsthistorisches Museum di Vienna e la National Gallery of Art di Washington. In questa occasione ci si concentra sull'analisi dei- primi trent'anni della pittura veneziana del Cinquecento, mettendo sotto i riflettori i più grandi nomi di cui la critica dispone: Bellini, Giorgione e naturalmente Tiziano⁸.

Nell'arco di circa un ventennio le opere di Tiziano sono state spostate quasi ininterrottamente dai luoghi in cui sono conservate e il nome del pittore è stato citato spesso invano, giacché la sua presenza in sede espositiva era minima rispetto ad altri artisti, molti dei quali meno noti al grande pubblico.

⁶ *Titian*, (Londra, National Gallery, 19 febbraio – 18 maggio 2003), a cura di David Jaffé, Londra, National Gallery Company, 2003. *Tiziano* (Museo Nacional del Prado, Madrid, 10 June–7 September 2003), a cura di Miguel Falomir, Museo Nazionale del Prado, Madrid, 2003.

⁷ *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, (Napoli, Museo di Capodimonte, 24 marzo-4 giugno 2006), a cura di N. Spinosa, Napoli, Electa Napoli, 2006. *Titien. Le pouvoir en face*, (Parigi, Musée du Luxembourg, 13 settembre 2006-21 gennaio 2007) a cura di N. Spinosa, J. Fletcher, Milano, Skira, 2006.

⁸ *Bellini, Giorgione, Tiziano e il Rinascimento della pittura veneziana*, (Washington, National Gallery of Art, 18 giugno – 17 settembre 2006; Vienna, Kunsthistorisches Museum, 17 ottobre 2006 – 7 gennaio 2007), a cura di D. A. Brown, S. Ferino-Pagden, Milano, Skira editore, 2006.

Negli ultimi anni le mostre – e di conseguenza la ricerca, almeno quella che si fa in occasione delle mostre – si sono focalizzate in particolare sull’ultima produzione del maestro, cercando di capire cosa si celasse dietro quel «non-finito», con cui Tiziano è riuscito a introdurre un nuovo linguaggio pittorico, un nuovo approccio al fare pittura. Apre così i battenti una mostra tra Pieve di Cadore e Belluno tra 2007 e 2008⁹ in cui sono confluiti importanti risultati dal mondo della ricerca riguardanti l’ultimo periodo del maestro. Nonostante ciò si potrebbe recriminare per queste mostre la scarsa presenza di opere autografe del pittore, molte delle quali impegnate in un altro evento espositivo coevo e non collaterale. Mi riferisco alla seconda mostra allestita presso le Gallerie dell’Accademia di Venezia dal titolo *L’ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*¹⁰. Qui l’obiettivo è presentare Tiziano nell’interezza della sua ultima fase di produzione con le opere più significative di certa autografia, mentre scarsa attenzione viene riservata alla bottega. Si giunge infine alla mostra del 2013 dedicata all’intero *corpus* del Vecellio, organizzata presso le sale delle Scuderie del Quirinale di Roma¹¹ in cui, ancora una volta, il modello di riferimento resto la vecchia e grande esposizione del 1935.

Tiziano costituisce di fatto un ottimo “caso studio” per tentare di ragionare su alcuni aspetti riguardanti la politica espositiva degli ultimi decenni, sia in ambito nazionale che internazionale, prima fra tutti la ragione per cui vengono organizzate le mostre e i loro contenuti. Molte delle mostre analizzate nel presente lavoro si nutrono di un’importante valenza scientifica e propongono un vero e proprio connubio tra mondo della ricerca e esposizioni. Tuttavia questo dialogo è sempre presente nel momento in cui si decide di organizzare una mostra movimentando una serie di capolavori talvolta fragilissimi? Le esposizioni sono tutte “giustificate” da esigenze legate alla ricerca, o spesso l’obiettivo dei musei è quello di “fare cassa” e ottenere guadagno sfruttando il nome di grandi maestri e/o di grandi allestimenti?

Sia ben inteso: l’intento di questo elaborato non è quello di demonizzare i grandi eventi espositivi in generale. Il punto è cercare di individuare quel confine talvolta labile che separa una mostra importante e necessaria da una mostra “conveniente”.

⁹ *Tiziano. L’ultimo atto*, (Belluno, Palazzo Crepadona – Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007 – 6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano, Skira editore, 2007.

¹⁰ *L’ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, Venezia, 26 gennaio – 20 aprile 2008, Gallerie dell’Accademia, 2008, a cura di S. Ferino-Pagden, G. Nepi Scirè, Marsilio editore.

¹¹ *Tiziano*, (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo – 16 giugno 2013) a cura di Giovanni C.F. Villa, Silvana Editore S.p.A., Cinisello Balsamo, 2013, Milano.

Capitolo I. La nascita della *moderna* museografia

I.1. Il dibattito internazionale sulla *museografia*

La prima grande monografica dedicata all'artista veneto Tiziano Vecellio viene realizzata a Venezia nel 1935. Questa prima mostra viene presa come modello per esplicitare i risultati di un dibattito internazionale, sviluppatosi negli anni Trenta del secolo scorso, con il quale inizia a cambiare e a essere messa in discussione la concezione e il ruolo stesso del museo e delle esposizioni all'interno della società¹².

Il 1900 è un secolo scosso da continui e profondi cambiamenti politici, economici e sociali che si riflettono sull'intera società; quest'ultima, infatti, sente il bisogno di modernità e cambiamento che di riflesso si rispecchiano anche nella fruizione della cultura e quindi della stessa concezione di museo e di arte esistenti fino a quel momento.

Se fino al XIX secolo¹³ il museo era concepito come un luogo d'incontro per lo studio e la ricerca, solo in apparenza aperto a tutti, ma nella realtà dei fatti rivolto soprattutto a scienziati e specialisti, nel secolo successivo questa concezione – non più adeguata alle esigenze della nuova società – muta¹⁴.

L'unico elemento di continuità con il passato che persiste è il forte carattere nazionalistico che viene impresso all'arte e agli artisti, primitivi e contemporanei.

¹² *Il dibattito sul museo nel Novecento: la Conferenza di Madrid del 1934*, in M. T. Fiorio, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Bruno Mondadori, 2011, Milano, pp. 118-133, p. 119.

¹³ Sulla fine dell'Ottocento, le mostre, allestite in luoghi elitari, avevano vari intenti ma il comune denominatore era il forte carattere nazionalistico diffuso in tutta Europa.

L'esposizione realizzata a Dresda nel 1871, ad esempio, era strettamente legata all'ambito della ricerca e dello studio. La mostra, ispirata da storici dell'arte, presentava le due versioni della *Madonna Meyer* insieme per la prima volta.

In altri casi la funzione era più propriamente celebrativa dei centenari di nascita o morte di antichi maestri. In Italia e in Belgio si ritracciano due importanti esempi della tendenza descritta.

Nel 1875 la città di Firenze inaugura contemporaneamente tre eventi volti a commemorare la nascita del suo famoso scultore Michelangelo Buonarroti. Sulla stessa scia si pone Anversa che celebra Rembrandt nel terzo centenario della sua nascita. A cavallo tra il XIX e il XX secolo questa tendenza nazionalistica si accentua, rivolgendo una maggiore attenzione anche ai gruppi di artisti. Vedi F. Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira editore, 2016, Milano, pp. 125-126; pp. 136-142.

¹⁴ S. Cecchini, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in M.I. Catalano, *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Gangemi, 2014, Roma, pp. 56-105, p. 57.

Silvia Cecchini ricorda come gli anni Trenta del XX secolo rappresentino «uno spartiacque per la storia della museologia. Mutano le priorità rispetto al ruolo e alle funzioni che il museo è chiamato ad assolvere [...]»¹⁵.

Tali cambiamenti vengono trattati e messi in comune a livello internazionale in un dibattito che attraversa tutto il secolo e a questo riguardo vengono fondate in Europa le prime istituzioni internazionali aventi lo scopo di studiare, tutelare e organizzare tutte le manifestazioni del lavoro intellettuale. La prima ad essere fondata dalla Società delle Nazioni Unite è la *Commission Internationale de Coopération Intellectuelle* (C.I.C.I.), istituita nel 1922; nel 1926 nasce anche l'*Institut International de Coopération Intellectuelle* (I.I.C.I.) con sede a Parigi, che diviene l'organo esecutivo della Commissione stessa, uno strumento ulteriore per facilitare la creazione di un dialogo tra nazioni nel rispetto delle diverse identità culturali. Nello stesso anno viene istituito l'*Office International des Musées* (OIM), dotato di un organo ufficiale, la rivista «*Museion*» che diventerà lo strumento per diffondere i principali risultati del dibattito sulla funzione del museo all'interno della nuova società che si stava costituendo e dei numerosi mutamenti nell'affrontare anche l'allestimento delle esposizioni¹⁶.

Questi mutamenti affondano le loro radici, per quanto riguardo il contesto politico-culturale di riferimento, negli Stati Uniti d'America. Nei primi anni del Novecento l'America comincia a puntare sulla valorizzazione del singolo e dell'iniziativa locale per la promozione della sua politica culturale, mettendo in primo piano il tema dell'educazione delle masse e dell'accesso di queste alla lettura e alla partecipazione alla vita artistica: i musei vengono di fatto messi sullo stesso piano delle scuole e delle università. In America la funzione sociale del museo prevale su quella conservativa¹⁷. Negli *States* si pone dunque molta attenzione al rapporto con le istituzioni educative, con l'intento di trasformare il museo in una di queste e vengono organizzate numerose iniziative rivolte in particolare ai più giovani e agli adulti non esperti d'arte. Comincia, altresì, ad evolversi un nuovo tipo di pubblicità e *marketing* dedicato alla promozione della visita dei musei, attraverso lo sviluppo di campagne pubblicitarie derivate dalla sfera

¹⁵ S. Cecchini, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in M.I. Catalano, *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Gangemi, 2014, Roma, pp. 56-105, p. 57.

¹⁶ P. Dragoni, *Accessible à tous: la rivista «Museum» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, in «Il capitale culturale Studies on the Value of Cultural Heritage», Vol. 11, 2015, pp. 149-221, pp. 155-156.

¹⁷ Ivi, p. 179.

commerciale e mediante il largo uso della radiofonia¹⁸. Per gli americani il valore che si può trarre dal bene culturale e dal museo non è solo spirituale, culturale ed estetico, ma anche economico e soprattutto educativo: un *community service*¹⁹ capace di offrire alla collettività conoscenze pratiche.

Il grande interesse riscosso negli USA dall'idea del museo con ruolo educativo è comprovato anche dai mutamenti che investono l'ambito degli studi universitari: all'Università dell'Iowa nel 1908 nasce il primo corso sulle tecniche espositive presso il Natural History Museum²⁰.

L'Europa del XX secolo entra in contatto con questa concezione educativa e sociale americana del museo soprattutto grazie all'XI Congresso Internazionale di Storia dell'Arte organizzato a Parigi nel 1921, in cui emergono le innovazioni introdotte nei musei americani, trasformate in istituzioni simili a scuole dal carattere fortemente didattico, con l'allestimento di biblioteche e l'organizzazione di laboratori e conferenze aperte tutti.

Dal Congresso del 1921 il dibattito internazionale sulla museografia si concentra sull'attenzione alla fruizione e sul ruolo educativo del museo e delle esposizioni all'interno della società. Il 27 e 28 ottobre 1927 viene organizzato a Parigi un congresso internazionale dedicato al ruolo educativo dei musei. L'obiettivo è proprio quello di consolidare, con il contributo degli specialisti americani, i nuovi metodi messi a punto oltreoceano. Alla fine del congresso si giunse alla conclusione unanime che il museo non doveva più essere solamente luogo dedito alla mera conservazione, ma doveva elevarsi ed assumere un ruolo educativo e di pubblica utilità²¹.

Non a caso dal 1930, la rivista «*Museion*» si dedica all'approfondimento di molte tematiche sulla museografia, accendendo sempre di più il dibattito internazionale che culminerà nel convegno di Madrid del 1934, i cui risultati verranno pubblicati in due volumi della stessa rivista dal titolo *Muséographie*. Proprio nel 1930 il periodico pubblica un numero completamente dedicato alla concezione moderna del museo che si apre con

¹⁸ Ivi, p. 180.

¹⁹ P. Dragoni, *Processo al museo. Sessant'anni sul dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze, Edifir, 2012.

²⁰ S. Cecchini, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica in Italia (1930-1940)*, a cura di M. I. Catalano, pp. 57-105, p. 68.

²¹ P. Dragoni, «*La concezione moderna del museo*» (1930). *All'origine di un sistema di regole comuni per i musei*, da *Musei e mostre tra le due guerre a cura di Silvia Cecchini e Patrizia Dragoni*, in «Il Capitale culturale Studies on the Value of Cultural Heritage», Vol. 14, 2016, pp. 25-51, pp. 29-30.

una lunga introduzione scritta da Jean Capart²², il quale sottolinea le principali ragioni etiche e culturali per cui un museo non può e non deve venir meno alla sua funzione sociale e, quale sostenitore entusiasta del modello americano di museo, esordisce col ribadire le contrapposizioni tra musei europei e musei americani, affermando che «*un musée est aussi à un collectivité qu'une église et une bibliothèque*»²³. La differenza secondo Capart tra il modello statunitense e quello europeo risiede nella differenza di approccio e di mentalità che ha riscontrato nei suoi numerosi viaggi oltreoceano: una visione multidisciplinare, più aperta alla cultura scientifica e al rapporto tra la scienza e altre discipline. Ma ciò che affascina di più gli europei come Capart è l'aspetto della promozione della domanda museale attraverso le nuove forme pubblicitarie rapide che sfruttano soprattutto la radiofonia e il cinema per diffondere e realizzare prodotti culturali complessi²⁴.

Negli anni Trenta anche l'Europa comincia ad adottare sempre di più questi mezzi di comunicazione al servizio della cultura, dei musei e delle esposizioni. Dalle radio europee cominciano ad echeggiare le voci di esperti d'arte che invitano i concittadini del proprio paese a visitare un museo, una mostra nello specifico o ancora intrattengono approfondimenti su un'artista, un'opera o una tematica in particolare. In Germania nel 1930 il programma radiofonico di maggior successo è interamente dedicato all'Altes Museum di Berlino, distribuito in tutti i paesi e in tutte le lingue, scritto e letto dal presidente dell'OIM, Jules Destrée. Anche Jean Capart realizza alcuni colloqui radiofonici con i quali esorta i suoi concittadini belgi a visitare i Musei del Cinquantenario, giacché essi rappresentano un patrimonio di loro proprietà. Si rivolge

²² Nato a Bruxelles nel febbraio del 1877, si laurea in legge nel 1898. Non esistendo a Bruxelles una facoltà di egittologia, ma appassionato alla materia fin dalla giovane età e studioso autodidatta, avrà la possibilità di approfondire la sua passione all'estero spostandosi tra i Paesi Bassi, la Germania e la Francia dal 1898 al 1899. Tornato nella città natale, nel 1900 viene nominato conservatore della sezione di Antichità orientali, che, sotto il suo impulso, sviluppa considerevolmente le sue collezioni di antichità egizie. Nel 1902, a soli 25 anni, gli viene assegnata la prima cattedra belga di egittologia dell'Università di Liegi. Ottenne un successo di livello internazionale e venne chiamato dai più importanti musei del mondo per riallestire o curare le sezioni egizie, come ad esempio il *Brooklyn Museum* di New York. Nel Regno Unito viene nominato vicepresidente onorario dell'Egitto *Exploration Society* di Londra in Danimarca gli viene affidata la presidenza dell'Associazione internazionale degli egittologi. Grazie alle sue prestigiose esperienze nell'ambito espositivo e ai suoi numerosi viaggi, la sua è una voce rilevante all'interno del dibattito degli anni Trenta sul ruolo del museo moderno. Per un ulteriore approfondimento si rimanda a J-M. Bruffaerts e P. Dragoni, *Alle origini dello storytelling museale: Jean Capart e la divulgazione dell'antico Egitto*, in «Il capitale culturale Studies on the Value of Cultural Heritage», *Supplementi* 09, 2019, pp. 159-198; pp. 163-164.

²³ J. Capart, *Le Rôle social des Musées*, in «*Museion*», XII, n.3, 1930, pp. 219-238.

²⁴ P. Dragoni, *Accessible à tous: la rivista «Museum» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, in «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», Vol. 11, 2015, pp. 149-221, p. 173.

inoltre ai suoi ascoltatori invitandoli a scrivergli le ragioni per cui non hanno mai visitato i suddetti musei, in modo da poter migliorare i servizi museali per una migliore fruizione da parte del pubblico²⁵.

Anche il cinema diventa un importante mezzo di promozione artistica e culturale in questi anni: film d'argomento artistico come anche documentari sulle più famose città d'arte e i loro monumenti sono già stati visti e apprezzati dal grande pubblico nei decenni precedenti e inizialmente lo stesso OIM ne consiglia l'uso agli altri paesi soprattutto in riferimento a quelli che in Italia vengono nominati i cinegiornali. Nelle sale cinematografiche vengono proiettate le notizie di attualità in cui cominciarono ad essere inclusi anche gli avvenimenti artistici, quali esposizioni, la costruzione di un nuovo museo o anche nuove acquisizioni di opere. Ma è l'avvento del sonoro nei film che cambia completamente il mondo della comunicazione e della produzione cinematografica, anche nel campo della fruizione artistica. La possibilità di aggiungere commenti parlati o basi musicali da associare alle immagini apre ad una miriade di nuove possibilità comunicative; vengono realizzati così i primi documentari, come li conosciamo, di argomento turistico e ambientale che vengono anche presentati alla prima Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nel 1932.

In questo contesto di grande fermento internazionale, volto allo sviluppo e alla nascita di nuovi approcci e linguaggi espositivi, l'Italia e la sua museografia rimane, per buona parte del Ventennio fascista, maggiormente legata ad un'estetica di stampo ottocentesco, con musei di ambientazione, caratterizzati dal gusto per la rievocazione storica.

Come è noto, il fascismo ha posto le basi per il suo potere ideologico nella memoria pubblica, esaltando il glorioso passato storico, artistico e culturale dell'Italia. Per il regime il passato costituisce un importante strumento di educazione: si deve prendere esempio dalle gesta di coloro che ricoprirono di onore e gloria il nostro paese e tutto ciò che può contribuire a creare un orgoglio nazionale e radicare nel popolo la fierezza di essere italiani, figli di un glorioso paese e di un'altrettanta gloriosa stirpe. L'orgoglio italiano viene alimentato nella popolazione sia con la rievocazione di fatti storici e politici, sia con la valorizzazione di importanti conquiste nel campo dell'arte, della letteratura e delle scienze, dunque anche i musei, le gallerie e le mostre vengono impiegati per alimentare quel sentimento nazionalista che costituisce la base dell'ideologia. Infatti, l'"italianità" degli artisti è un pretesto grandemente sfruttato dalla propaganda fascista,

²⁵ P. Dragoni, *Accessible à tous: la rivista «Museum» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, p. 175.

per cui ogni occasione è buona per osannare importanti personaggi della storia passata e, scavando nella loro vita e in quella delle loro famiglie, esaltare comportamenti patriottici utili a sostenere la filosofia propagandistica.

Il Regime vuole “andare verso il popolo”, invogliandolo a frequentare musei e luoghi d’arte con facilitazioni di tipo materiale, economico prima di tutto (l’ingresso gratuito ai musei, le visite serali o l’uso delle macchine fotografiche²⁶); ma questo “movimento” da parte dello Stato verso le masse non ha come obiettivo di base l’educazione delle stesse, ma quello di spiegare loro, a suon di capolavori nazionali, la superiorità della nostra razza in virtù ed intelligenza.

Ugo Ojetti, membro della commissione consultiva di esperti dell’*Office*, nel commentare le molte differenze tra i musei americani e quelli italiani in un articolo sul primo numero di «*Museion*», sottolinea che lo scopo primario dei musei italiani è quello di conservare il patrimonio e che l’Italia, rispetto all’America e anche ad altri paesi europei è in possesso di una quantità talmente vasta di patrimonio storico-artistico che l’esigenza conservativa andava necessariamente anteposta ad ogni altra finalità. Non a caso in questi anni, gli studiosi di storia dell’arte italiani sono divisi in due fazioni: chi come Ojetti sostiene una visione ancora ottocentesca del museo italiano, considerata molto più valente e meglio conciliabile con le istituzioni museali nazionali che presentano quello specifico assetto, essendo per lo più inserito in un palazzo storico difficile da modificare sul piano architettonico.

Gli ordinamenti tassonomici e le ricostruzioni di ambientazione sono totalmente messi in discussione dalla seconda schiera, quella degli innovatori – tra questi Lionello Venturi²⁷,

²⁶ P. Dragoni, *Accessible à tous: la rivista «Mouseion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, in «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 11, 2015, p. 194.

²⁷ Figlio di Adolfo Venturi, nasce a Modena nell’aprile del 1885 e muore a Roma nell’agosto del 1961. Nel 1907 si laurea in Lettere e Filosofia presso l’Università la Sapienza di Roma. Da subito inizia la sua carriera di storico dell’arte, ricoprendolo il ruolo d’Ispettore prima nelle Gallerie di Venezia e poi nella Borghese a Roma, dal 1909 al 1912. Diviene docente in Storia dell’arte medievale e moderna e, nel 1915, viene nominato professore straordinario di Storia dell’arte all’università di Torino. Si arruola volontario nell’esercito italiano nella prima guerra mondiale e nel 1917 viene congedato con decorazione a seguito di una ferita riportata sul campo di battaglia. Dal 1919 riprende l’insegnamento, ma ben presto è costretto a scappare dall’Italia fascista, essendosi rifiutato di prestare giuramento al regime; ripiega in Francia, a Parigi, dove rimane fino al 1939. In questi anni tiene lezioni in varie e prestigiose università d’Europa e dell’America, trasferendosi a New York fino alla fine della guerra, costretto dall’avanzata nazista in Europa. Nel 1945 torna a Roma e riprende l’insegnamento presso l’Università La Sapienza. Nella sua lunga carriera di professore e storico dell’arte si contano più di 800 tra libri, articoli, saggi e recensioni: <https://saras.uniroma1.it/strutture/archivio-lionello-venturi/lionello-venturi>.

Roberto Longhi²⁸ e Guglielmo Pacchioni²⁹ – le cui idee sulla museografia sono molto vicine alle proposte avanzate dall'OIM e forse proprio per questo non prese in particolare considerazione dallo Stato italiano, in quanto non completamente aderenti all'ideologia fascista.

Nonostante le molte divergenze interne al nostro paese, anche l'Italia riesce ad inserirsi a suo modo all'interno dei vari cambiamenti. Il regime promuove infatti una grandiosa politica espositiva, rafforzando *in primis* le manifestazioni come la Biennale di Venezia, la Triennale di Milano e patrocinando l'avvio della Quadriennale di Roma, oltre all'organizzazione di grandi e importanti esposizioni. Queste ultime sono viste dal regime e dai suoi sostenitori, tra cui Ojetti, come un mezzo molto importante di avvicinamento e di educazione della popolazione, non a caso in questi anni vengono allestite su tutto il territorio nazionale anche le mostre regionali di arte popolare.

Proprio in riferimento alle esposizioni, sembra rilevante a chi scrive riportare la posizione del già citato Guglielmo Pacchioni e del ministro dell'Educazione Nazionale, Giuseppe Bottai³⁰ durante il Consiglio nazionale dell'Educazione, delle Scienze e delle Arti indetto nel 1938, per meglio inquadrare la dicotomia vigente in Italia in quegli anni.

²⁸ Nasce ad Alba nel dicembre del 1890 e muore nel 1970. Nel 1911 si laurea all'Università di Torino con Pietro Toesca discutendo una tesi sul Caravaggio. Nel 1912 viene ammesso alla scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi a Roma e trasferitosi nella capitale comincia a scrivere nelle riviste «La Voce» e «L'Arte». Durante l'anno scolastico 1913-1914 insegna presso i licei romani Tasso e Visconti. Tra il 1920 e il 1922 compie una sorta di Grand Tour in Europa, esperienza che lo arricchisce le sue capacità di conoscitore. A Roma, dal 1922, esercita la libera docenza all'Università La Sapienza e nel 1926 inizia la collaborazione con «Vita Artistica» di cui assume la direzione dal 1927 insieme ad Emilio Cecchi, con il quale fonderà la rivista «Pinacotheca» l'anno successivo. Nel 1934 vince il concorso per la cattedra di Storia dell'Arte Medievale e Moderna dell'Università di Bologna ed è in questi anni che comincia a crescere in lui un forte interesse verso l'arte contemporanea che lo porterà ad essere presente nella commissione organizzatrice della Biennale di Venezia dal 1947 al 1958: https://fondazione-longhi.it/wordpress/it/it_home/it_roberto-longhi/.

²⁹ Nato a Pavullo nel 1882, muore a Milano nel 1969. Nominato direttore della Galleria Sabauda di Torino, lui e Venturi, nel 1928, hanno realizzato insieme il primo allestimento per la Collezione Gaulino, esposta al pubblico per la prima volta nella Galleria Sabauda di Torino: «Ne era scaturito un allestimento in cui le opere, selezionate da Lionello Venturi, erano esposte secondo un criterio che prestava attenzione alla singolarità di ogni pezzo, collocandolo in un contesto in cui moderno e antico dialogavano», S. Cecchini, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica in Italia (1930-1940)*, a cura di M. I. Catalano, p. 71.

³⁰ Nasce a Roma nel settembre del 1895, frequenta il liceo classico Tasso e s'iscrive alla facoltà di giurisprudenza dell'Università La Sapienza, studi che interrompe per lo scoppio del primo conflitto mondiale, anticipando il suo ingresso nell'esercito: parte volontario all'età di 19 anni. Alla fine della guerra torna a Roma e si laurea in legge. Dal 1919 è attivo con il movimento futurista e incontra Benito Mussolini, con lui collabora alla fondazione dei Fasci di combattimento di Roma e nel 1921 è eletto alla Camera dei Deputati con il Partito Nazionale Fascista, ma la sua carica decade l'anno successivo a causa della sua giovane età e il 28 ottobre dello stesso anno, 1922, partecipa alla marcia su Roma. Dal 1926 al 1929 viene nominato sottosegretario del Ministero delle Corporazioni, di cui diviene ministro dal 1929 al 1932. Nel 1935 parte volontario in Africa orientale e viene nominato governatore di Addis Abeba nel maggio del 1936; nell'ottobre dello stesso anno torna in Italia per occuparsi della nuova riforma scolastica. Al suo ritorno in patria viene nominato Ministro dell'Educazione Nazionale, fino al 1943. Negli anni in cui ha ricoperto questa carica sono state promulgate le leggi Bottai, la base della tutela nazionale del patrimonio

Pacchioni, all'epoca Soprintendente delle regioni Piemonte e Liguria, riguardo alle mostre e alle proposte di nuovi allestimenti di musei esistenti, propone la selezione mirata delle opere più famose che, quindi, possono attirare una maggiore quantità di visitatori; trattandosi di un pubblico non composto esclusivamente di specialisti, Pacchioni afferma l'assurdità di voler pretendere dalle masse una qualche preparazione critica che però «chiede della medesima esaltazione dello spirito»³¹.

In contrapposizione rispetto a Pacchioni e a molti altri suoi esimi colleghi, italiani e stranieri, Bottai comprende che l'aumento delle attività espositive dimostra un rin vigorito interesse per il patrimonio italiano, ma si chiede nel contempo se «è proprio necessario che la montagna vada da Maometto o non è più logico che accada l'inverso?»³². Secondo la visione del ministro, di indubbia impronta nazionalistica e razziale, lo Stato deve sfruttare lo strumento "museo" per arrivare al popolo, ma non per una nobile azione di conoscenza diretta nei confronti dei non esperti, bensì per istruire e far comprendere alla massa la grandezza e la superiorità della razza italica. Se l'Italia fascista, dunque, non si chiude veramente al concetto moderno di museo che viene proposto dagli altri paesi, prevale senza dubbio l'ottica nazionale ha come scopo primario la propaganda e la conseguente esaltazione dell'italianità.

La visione italiana sulle novità museografiche proposte, viene riportata anche al convegno di Madrid del 1934 indetto dall'Ufficio Internazionale dei Musei, apice del dibattito internazionale sul museo moderno. In questa sede vengono delineate, nei minimi particolari, le caratteristiche che il museo moderno deve avere per essere definito tale. I frutti di questo importante dibattito vengono pubblicati in due numeri della rivista «Museion», di cui si darà conto di seguito.

storico artistico: la n. 1089 sul patrimonio storico-artistico e la 1497 sulle bellezze naturali: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-bottai_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-bottai_(Dizionario-Biografico)/).

³¹ G. Pacchioni, *Coordinamento dei criteri museografici*, in «Le Arti», I, dicembre 1938-gennaio 1939, pp. 149-155, p. 150.

³² G. Bottai, *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*, in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. Cazzato, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2001, pp. 226-236, p. 232.

I.2. La Conferenza di Madrid, 1934 : *Muséographie, architecture et aménagement de musées d'art.*

Nel paragrafo precedente abbiamo visto come i grandi cambiamenti che percorrono il XX secolo non sono solo di natura politica, militare e/o economica, ma anche e soprattutto sociale: la società ha bisogno di novità, di nuovi stimoli e comincia a penetrare nel tessuto sociale il concetto di “cultura sociale”, alla portata di tutti. È ormai chiaro che per attuare questa massificazione della cultura i due principali strumenti a disposizione delle istituzioni sono proprio i musei e le esposizioni.

È in questo contesto di fremente dibattito che nel giugno del 1933 viene annunciata a Madrid una «conferenza internazionale di esperti per studiare le questioni relative a l'architettura e la sistemazione dei musei»³³. Il convegno madrileno ha rappresentato e rappresenta ancora oggi, un'importante svolta critica a livello internazionale, portando fondamentali novità anche nel campo degli allestimenti.

In totale sessantanove esperti provenienti da diciannove paesi sono stati inviati per condividere le loro opinioni riguardo alla concezione architettonica del museo, i suoi allestimenti interni e la valorizzazione delle collezioni. Gli atti di questo importante convegno culturale sono stati riportati nella rivista ufficiale dell'OIM «*Museion*» nel volume intitolato *Muséographie: architecture et aménagement des musées d'art, conférence internationale d'études*, considerato il primo manuale di museografia e ancora oggi largamente apprezzato³⁴. La Conferenza di Madrid risulta innovativa e diversa rispetto ai precedenti convegni su scala internazionale in quanto, fin dagli inizi della sua organizzazione, l'idea è di eliminare le presentazioni individuali di esperti per favorire le relazioni generali. La scelta di tale metodo è prettamente politica: l'obiettivo è quello di attuare una selezione mirata degli esperti da invitare al convegno in quanto non basta che siano preparati in materia, bisogna che siano anche in grado di esplicitare al meglio la situazione nella propria nazione di appartenenza, in modo da poter avere un quadro ben definito del contesto del singolo paese³⁵.

³³ «*Museion. Informations Mensuelles*», giugno 1934, pp. 1-2: «*une conférence internationale d'experts Our étudier les questions relatives à l'architecture et l'aménagement des musées*».

³⁴ P. Dragoni, «*La concezione moderna del museo*» (1930). *All'origine di un sistema di regole comuni per i musei*, in «*Il Capitale Culturale*», n.14, 2016, pp. 25-51, p. 46.

³⁵ JB. Jamin, *La Conférence de Madrid (1934). Histoire d'une manifestation internationale à l'origine de la muséographie moderne*, in «*Il Capitale Culturale*», n. 15, 2017, pp. 73-101, pp.82-83.

Per l'Italia fascista, la Conferenza di Madrid rappresenta un'importante vetrina da sfruttare per affermare in tutto il mondo la supremazia e il primato della romanità e dell'italianità. La presenza italiana alla conferenza è massiva con un totale di 14 partecipanti e tre relatori, i porta voce ufficiali del governo Mussolini in ambito culturale composta dagli archeologi Roberto Paribeni, Arturo Maiuri e Ugo Ojetti, i quali hanno riportato una critica nazionale compatta ma allo stesso tempo ancora legata ad un modello di museo ottocentesco, la cui principale funzione è conservare e tutelare il patrimonio, con un forte gusto legato alla rievocazione storica dei musei di ambientazione³⁶. Infatti, un tema che coinvolse indistintamente tutti i paesi riguarda l'adattamento di edifici storici e monumenti antichi, a musei per la quale sono state trovate delle condizioni semplici da adottare per tutti, come l'armonia tra gli oggetti e gli spazi architettonici cui sono collegati o l'accurata selezione delle opere da esporre. Le rievocazioni storiche o i riferimenti agli antichi allestimenti vengono altamente sconsigliati, in quanto si ritiene che i beni culturali esposti rappresentino una testimonianza sufficiente del passato.

Riguardo alle scelte espositive in conferenza si giunge alla conclusione che lo spazio in cui le opere vengono inserite deve essere privo di orpelli e decorazioni parietali, le quali potrebbero distogliere l'attenzione dello spettatore dal *focus* principale che è il bene stesso³⁷.

Altra tematica fondamentale affrontata in sede di conferenza riguarda le mostre temporanee di cui si identificano diverse tipologie: le mostre monografiche, dedicate ad unico artista generalmente organizzate in occasione di un anniversario o di una data significativa dello stesso; quelle dedicate ad uno specifico periodo storico o ad una precisa corrente artistica; quelle realizzate per esigenza dei musei, di natura economica o relative alla collezione stessa, troppo copiosa per essere esposta tutta in modo permanente. Quest'ultima tipologia di mostra, definita "ciclica", dà la possibilità ai visitatori di poter ammirare l'intero patrimonio dell'istituzione, spesso stipato nei depositi. Se per quanto riguarda le collezioni permanenti i partecipanti al convegno sono molto rigidi sulle linee guida da seguire per l'allestimento, nel caso delle mostre temporanee l'ingegno del curatore viene lasciato libero di sperimentare nuovi espedienti espositivi e testarne l'efficacia sul pubblico per riproporli eventualmente nelle collezioni permanenti, pertanto il carattere delle mostre temporanee deve essere puramente educativo non solo per il

³⁶ Ivi, pp. 80-81.

³⁷ *Muséographie : architecture et aménagement des musées d'art, conférence internationale d'études* (Madrid, 28 ottobre – 04 novembre 1934), Parigi, Société des Nations, Office international des musées, Institut international de coopération intellectuelle, 1934, vol. I, pp. 205-207.

pubblico ma anche per gli stessi direttori e curatori i quali possono meglio comprendere come attrarre il pubblico attraverso suggestivi espedienti positivi³⁸.

Si giunge alla conclusione che se il visitatore ha modo di sperimentar l'importanza di comprendere profondamente il ruolo del museo, è possibile costruire un rapporto di fiducia tra museo e pubblico.

Inoltre, negli atti del convegno viene anche definita la tipologia di spazio da utilizzare ai fini della mostra temporanea: dovrebbe trattarsi di un ambiente meno rigido di quello da utilizzare per un'esposizione permanente, ampio composto da diversi ambienti, disposti l'uno dopo l'altro e facilmente modificabili per poter realizzare qualunque progetto del curatore senza dover comportare di volta in volta costi eccessivi. Anche in questo caso le suddette stanze devono essere prive di ornamenti parietali architettonici e di ogni altro tipo che possa distrarre il visitatore; gli spazi, inoltre, devono anche essere privi di ripartizioni interne di alcun tipo e viene consigliato l'uso del legno per la pavimentazione, in quanto può essere facilmente forato con chiodi senza che venga eccessivamente danneggiato.

Anche il discorso sull'illuminazione è stato affrontato in maniera approfondita, facendo giungere alla conclusione in conferenza che la scelta migliore è un impianto illuminotecnico artificiale e, dove fosse già prevalente un'illuminazione di tipo naturale, questa deve essere mitigata e completata da una tipologia artificiale, in modo tale da garantire una luce costante per tutta la durata della mostra³⁹.

Inoltre, una grande maggioranza di studiosi vedono il potenziale di questi "eventi" come strumenti di attrazione del grande pubblico, dal carattere prevalentemente educativo, dunque tutte le esposizioni temporanee devono seguire il gusto del tempo per poter meglio accompagnare lo sguardo dei visitatori – non artisti, non specialisti, quindi non studiosi o direttori di museo, ma gente di ogni tipo – per insegnare loro la storia e la bellezza in modalità accessibili a tutti. In prima fila si pone lo storico d'arte italiano Ugo Ojetti, il quale a Madrid cura la relazione dedicata al valore e alle numerose potenzialità delle esposizioni temporanee, concentrando l'attenzione su due aspetti: la tipologia di pubblico interessata e i rapporti di questa con i musei permanenti. La sostanziale differenza tra museo permanente e mostra temporanea, secondo Ojetti, risiede tanto nella funzione quanto nella forma delle due realtà, per cui la mostra deve essere legata al gusto del pubblico, nascendo quest'ultima come strumento di attrazione per il grande pubblico,

³⁸ Ivi, pp. 288-290.

³⁹ Ivi, pp. 81-83.

mentre il museo doveva essere pensato come una sorta di luogo sospeso, slegato dal gusto del tempo⁴⁰:

*« L'exposition temporaire constitue l'instrument le plus approprié pour établir entre le musée et le public, le contact grâce auquel les richesses accumulées dans les collections pourront véritablement devenir des richesses spirituelles pour le visiteur »*⁴¹.

Negli anni Trenta in Italia sono state allestite molte mostre monografiche attraverso le quali sono stati resi accessibili, in momenti e luoghi diversi, i risultati ottenuti dagli studiosi dalle loro ricerche, offrendo allo stesso tempo nuove occasioni di confronto in quanto spesso, tali risultati, vengono pubblicati nei cataloghi. Questi testi cominciano ad assumere un'importanza sempre più rilevante nell'ambito espositivo divenendo strumenti utili per la divulgazione della conoscenza storico artistica anche per il pubblico di non esperti.

In questo contesto viene analizzata sotto molti punti di vista – quello della promozione, dei prestiti e soprattutto sul fronte espositivo – la prima mostra monografica realizzata a Venezia nel 1935 su Tiziano Vecellio. Essa rappresenta dunque un'importante cartina di tornasole per tentare di verificare in che modo l'Italia fascista risponde alle novità museografiche introdotte alla Conferenza di Madrid, tra consensi, dissensi e piccole contraddizioni.

⁴⁰ Ivi, pp. 216-217.

⁴¹ U. Ojetti in *Muséographie: architecture et aménagement des musées d'art, conférence internationale d'études*, p. 293: «la mostra temporanea costituisce lo strumento più apprezzato per stabilire tra il museo e il pubblico il contatto grazie al quale le ricchezze accumulate nelle collezioni potranno veramente diventare ricchezze spirituali per il visitatore».

Capitolo II. Tiziano in mostra

II.1. La Mostra di Tiziano, 1935

Nel 1935 viene realizzata la prima mostra monografica dedicata all'artista di Pieve di Cadore, Tiziano Vecellio, all'interno delle sale di Ca' Pesaro a Venezia. L'esposizione si pone l'obiettivo di ripercorrere l'intera vicenda artistica del pittore, partendo dalle opere della giovinezza fino ad arrivare alla sua ultima impresa, ossia la *Pietà* o *Compianto sul Cristo morto*, come da catalogo⁴².

La sede in cui viene realizzata questa prima esposizione posta in analisi, è il seicentesco palazzo di Ca' Pesaro, realizzato nel XVII secolo su progetto dell'architetto Baldassarre Longhena e portato a termine da Gian Antonio Gaspari, su commissione della famiglia di cui porta il nome ancora oggi⁴³. Il palazzo venne poi acquistato dalla famiglia Bevilacqua. La duchessa Felicità Bevilacqua, ultima proprietaria della dimora, rimasta vedova del generale Giuseppe La Masa, destinò il palazzo a galleria di arte moderna, lasciandolo in eredità testamentaria al Comune di Venezia, con l'espressa volontà di concedere uno spazio espositivo ai giovani artisti emergenti. Alla morte della duchessa, avvenuta a Venezia nel 1899, venne istituita la Fondazione Bevilacqua La Masa⁴⁴. Nel 1902 il Comune di Venezia pose la sede permanente della Galleria Internazionale d'Arte Moderna al secondo piano di Ca' Pesaro⁴⁵. Tra 1908 e 1924, si susseguì la serie delle storiche Mostre giovanili Bevilacqua La Masa, trampolino di lancio per giovani artisti ancora ignoti, grazie alle quali l'ambiente artistico italiano e internazionale, si sono arricchiti di personaggi importanti che hanno stravolto il linguaggio figurativo tradizionale, in scultura come in pittura: Gino Rossi, Arturo Martini, Umberto Boccioni

⁴²*Mostra di Tiziano*, catalogo delle opere 1935, (Venezia, Ca' Pesaro, 25 aprile – 6 novembre 1935), a cura di G. Fogolari, Venezia C. Ferrari, 1935, p. 203.

⁴³ <https://capesaro.visitmuve.it/>.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

e tanti altri⁴⁶. Oggi la Galleria Internazionale di Arte Moderna è situata al primo piano del palazzo; il secondo viene spesso utilizzato come spazio per le mostre temporanee e il terzo accoglie il Museo d'arte orientale⁴⁷.

La mostra, posta sotto l'alto patronato del Re, ha come presidente l'allora podestà di Venezia, Mario Alverà⁴⁸ ed è stata curata dallo storico dell'arte Gino Fogolari, primo Soprintendente alle Gallerie dell'Accademia, ai musei di arte medievale e moderna e agli oggetti d'arte di Venezia, con mansioni che si estendono all'intera regione⁴⁹. Nella Commissione consultiva troviamo anche Italo Brass, pittore di Gorizia, studioso e collezionista di pittura veneta⁵⁰. Giulio Lorenzetti, che ha già collaborato con Barbantini per la mostra del 1929 dedicata al Settecento⁵¹ e Vittorio Moschini che, nel 1938, viene nominato Direttore alle Gallerie dell'Accademia da Fogolari, anche se ai soli effetti interni⁵².

Eugenio Barbantini si è occupato dell'allestimento della mostra, e della realizzazione dell'introduzione che apre il catalogo dell'esposizione⁵³. Nel 1907 vinse il concorso per il posto di Direttore della Galleria Internazionale d'Arte Moderna e delle Esposizioni della Fondazione Bevilacqua La Masa in Ca' Pesaro a Venezia. Fu proprio sotto la sua direzione che hanno inizio le cosiddette mostre giovanili "Bevilacqua La Masa". Dopo aver

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Mostra di Tiziano*, catalogo delle opere 1935, (Venezia, Ca' Pesaro, 25 aprile – 6 novembre 1935), a cura di G. Fogolari, Venezia C. Ferrari, 1935.

⁴⁹ Nativo di Milano dove conseguì la laurea in lettere, frequentò per due anni il corso di perfezionamento presso l'Istituto superiore di Firenze e nel 1900 si spostò a Roma dopo aver vinto una borsa di studio presso la neonata Scuola di Perfezionamento post-laurea di storia dell'arte medievale e moderna fondata da Adolfo Venturi. Nel 1904, si occupò del riordino del Museo Nazionale di Napoli accanto al maestro Venturi. Nel luglio del 1905 venne trasferito alle Gallerie dell'Accademia come collaboratore dell'allora Direttore, Cantalamessa. Nel 1909 divenne Direttore effettivo delle Gallerie dell'Accademia. Nel 1935 venne spostato alla Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna di Palermo.

Gino Fogolari, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte 1904-1974*, Bologna, Bononio University Press, 2007, pp. 258-265.

⁵⁰ Italo Brass raccolse le opere della sua collezione all'interno della Scuola Vecchia della Misericordia che fece restaurare a seguito dei danni subito dalla scuola per un bombardamento austriaco nel 1916.

Dizionario Biografico dei Friulani: www.dizionariobiograficodeifriulani.it.

⁵¹ G. Favaron, *Le esposizioni d'arte negli anni Trenta, Venezia e il contesto nazionale*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia, a. a. 2014-2015, relatore M.C. Piva, p. 99.

⁵² Vittorio Moschini, dopo la laurea in giurisprudenza conseguita nel 1918 a Roma, si iscrisse alla facoltà di Lettere, dove si laureò per la seconda volta con una tesi su Pietro da Cortona, riuscendo poi ad accedere ai corsi della Scuola di Adolfo Venturi. Nel gennaio del 1927 viene assegnato alla Soprintendenza di Venezia, su suggerimento a Fogolari del comune maestro, Venturi. In seguito alla morte di Fogolari, nel 1941 fu nominato soprintendente reggente della soprintendenza alle Gallerie del Veneto. Durante la guerra insegnò a Padova e collaborò con le operazioni di salvaguardia delle opere d'arte di Venezia e del Veneto. Subito dopo la guerra iniziò il riordino delle Gallerie dell'Accademia.

E. De Marinis, *Vittorio Moschini (1896-1976). Protagonista e testimone della cultura*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia, a. a. 2011-2012, relatore M.C. Piva, pp. 9-18.

⁵³ *Mostra di Tiziano*, catalogo delle opere 1935, (Venezia, Ca' Pesaro, 25 aprile – 6 novembre 1935), a cura di G. Fogolari, Venezia C. Ferrari, 1935, pp. 9-13.

partecipato alla prima guerra mondiale, ha fatto ritorno a Venezia, riprendendo il suo posto a Ca' Pesaro e organizzando avvenimenti artistici di risonanza internazionale⁵⁴.

Visto il contesto storico, politico e culturale in cui è stata organizzata la mostra risulta fondamentale sottolineare che l'obiettivo della seguente rassegna non è "solo" quello di esaltare il pittore e il suo operato ma anche di celebrare l'uomo stesso, la sua famiglia e la sua discendenza in quanto italiani.

Nel caso dei Vecellio è Ugo Ojetti stesso a esaltare il patriottismo della famiglia di Cadore, *in primis* ricordando il prozio di Tiziano, Andrea Vecellio, il quale, ai tempi della discesa dell'imperatore Massimiliano in Italia e dopo che questi aveva occupato la rocca di Pieve, riuscì a far indietreggiare l'esercito tedesco con un'astuta manovra militare, costringendo l'imperatore a firmare la pace. Nello stesso articolo Ojetti menziona anche il fratello del maestro, Francesco il quale rimase ferito nella riconquista di Vicenza, al tempo della Lega di Cambrai, dando prova di grande patriottismo. Anche al maestro Tiziano sono riconosciuti dei contributi importanti alla patria: da una parte ha dimostrato con la sua arte l'esistenza del "genio italico", dall'altra è riuscito a creare una dimensione di bellezza e speranza, unica consolazione in un mondo "necessariamente" tormentato dalla guerra⁵⁵.

Nel catalogo sopracitato Barbantini afferma limpidamente che la realizzazione della mostra ha come unico scopo quello di voler rendere omaggio al maestro cadorino, anche se è consuetudine di questi anni realizzare celebrazioni di questo calibro solo in occasione degli anniversari di morte o nascita degli artisti⁵⁶.

L'esposizione dedicata a Tiziano dimostra che la cosiddetta pittura "moderna", ha il suo inizio nell'operato del cadorino stesso, «[...] più vicino ai romantici del secolo XIX che ai quattrocenteschi»⁵⁷.

In una conferenza tenutasi il 27 marzo 1935, Gino Fogolari aveva sottolineato l'importanza dell'esposizione considerando la scarsità delle opere del cadorino presenti in città. Se ai suoi occhi apparivano superflue eventuali mostre dedicate a Tintoretto e Veronese, giacché «basta andare a San Rocco e San Sebastiano e la Mostra permanente

⁵⁴ Nato a Ferrara e dottore in giurisprudenza, dopo il conseguimento della laurea nella città natale, decide di dedicarsi agli studi che fin da giovane lo appassionavano maggiormente: l'arte in genere, specie quella moderna con un'attenzione particolare alla pittura. Decise quindi di trasferirsi a Venezia, che tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento stava diventando polo artistico ed espositivo., a lungo considerata l'emblema del concetto di grande mostra.
Fondazione Giorgio Cini Onlus: www.cini.it;

⁵⁵ U. Ojetti, *La mostra di Tiziano a Ca' Pesaro*, «Corriere della sera», XIII, 25 aprile 1935, p. 3.

⁵⁶ G. De Logu, *Mostra di Tiziano*, «Emporium», vol. LXXXI, n. 486, p. 367.

⁵⁷ N. Barbantini, *La mostra di Tiziano*, in *Nuova Antologia*, 7 ser., 70, n. 1514, 16 maggio 1935, p. 206;

dell'uno e dell'altro maestro l'abbiamo già»⁵⁸, del Vecellio la città manca di tanta parte delle sue opere, sparse nelle gallerie e nei musei d'Europa.

Ciò nonostante nel 1937 e nel 1939 verranno realizzate due grandi esposizioni, dedicate rispettivamente a Jacopo Robusti e Paolo Veronese, la prima nelle sale di Ca' Pesaro, la seconda a Ca' Giustinian.

Per la monografica dedicata a Tiziano, il Direttore Generale ha selezionato dal territorio di Venezia e dall'estero solo opere certamente attribuibili a Vecellio dalla comunità scientifica, certo che gli studiosi avrebbero approfittato della mostra per approfondire maggiormente la conoscenza di questo artista e del suo catalogo. Barbantini afferma di aver deciso di «[...] rinunciare all'avventura attraente ma pericolosa delle scoperte, per non turbare la santità e la pace di quello che, per usare una parola la quale torna finalmente a proposito, costituisce un rito vero e proprio»⁵⁹.

Le chiese della laguna sono state le prime ad essere saccheggiate delle opere del maestro, con il patrocinio dell'allora patriarca Pietro La Fontaine, contribuendo alla mostra di Ca' Pesaro con ben diciotto opere di tema sacro, eccezion fatta per la pala dell'*Assunta* dei Frari, che, con le sue gigantesche proporzioni, non poteva entrare nelle sale del palazzo⁶⁰. Vista l'importanza dell'esposizione, anche la Scuola Grade di San Rocco derogò un'antica regola della confraternita, secondo cui il prestito degli oggetti d'arte sarebbe vietato, concesse il *Cristo morto*, l'*Annunciazione* e il *Cristo trascinato con la corda al collo dal manigoldo*⁶¹.

Tra le tele a soggetto religioso prestate a Ca' Pesaro, una tra tutte è stata definita in particolare «l'opera rivelazione»⁶² di questa mostra: il *Martirio di San Lorenzo*, proveniente dalla chiesa di Santa Maria Assunta, detta i Gesuiti, di Venezia. A causa della collocazione e della scarsa illuminazione all'interno del luogo di culto, fino ad allora era stato impossibile poter godere concretamente della sua forza espressiva⁶³.

Barbantini spiega che uno degli obiettivi di questa mostra è quello di far tornare in patria, anche se per poco, le opere del maestro che nei secoli si sono disperse in Europa e nel

⁵⁸ *Istituto Fascista di Cultura, Gino Fogolari parla di Tiziano*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 86, 27 marzo 1935, p. 5.

⁵⁹ *Mostra di Tiziano*, catalogo delle opere 1935, (Venezia, Ca' Pesaro, 25 aprile – 6 novembre 1935), a cura di G. Fogolari, Venezia C. Ferrari, 1935, p. 11.

⁶⁰ *Diciotto capolavori tizianeschi di soggetto sacro concessi dal patriarca per la mostra di Ca' Pesaro*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 60, 1° marzo 1935, p.3.

⁶¹ *Ibidem e Mostra di Tiziano*, catalogo delle opere 1935, (Venezia, Ca' Pesaro, 25 aprile – 6 novembre 1935), a cura di G. Fogolari, Venezia C. Ferrari, 1935, p. 23.

⁶² *Mentre Ca' Pesaro accoglie i capolavori di Tiziano Vecellio*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 103, 13 aprile 1935, p. 5.

⁶³ *Ibidem*.

mondo tra musei pubblici e collezioni private, oltre al fatto di voler tirare fuori le opere di Tiziano dalle chiese di Venezia, perché afferma:

«Alcune di coteste chiese sono poco note e spesso sono chiuse. Molti dei Veneziani stessi ci passano davanti ogni giorno, e hanno dimenticato o non hanno saputo mai che dietro quella porta serrata, al di là di quel cancello chiuso possiedono un tesoro»⁶⁴.

Anche Palazzo Ducale e le Gallerie dell'Accademia hanno risposto all'appello e hanno avviato un'importante collaborazione con Ca' Pesaro. I primi hanno dato in prestito il *Doge Antonio Grimani in adorazione della fede* e una *Madonna con il Bambino*; i secondi, il *San Giovanni Battista*, oltre all'ultimo capolavoro del maestro, la *Pietà*. Altrettanto importanti sono le opere giunte da altri musei d'Italia: la *Bella* e il *Ritratto di Pietro Aretino* da Palazzo Pitti e dagli Uffizi l'incantevole *Venere di Urbino*, arrivata a Venezia in luglio, perché già esposta a Parigi⁶⁵.

Dal Museo Nazionale di Napoli, la *Danae con Amorino*, il *Ritratto di Carlo V* e il *Ritratto di papa Paolo III con i nipoti*. Così come anche dalla Pinacoteca di Brera di Milano arrivò in laguna il *San Girolamo* e dalla Galleria Borghese di Roma l'*Amore sacro e Amore Profano*.

Treviso ha prestato l'*Annunciazione* e Brescia che, in un primo momento, aveva rifiutato di dare in prestito la *Resurrezione* e il *San Sebastiano*, del Polittico Averoldi ha deciso presto di cedere al lusinghiero invito. Anche Verona diede il suo contributo alla mostra, con il prestito dell'*Assunta* dal duomo della città⁶⁶.

Barbantini, riuscì ad ottenere anche prestigiosi prestiti internazionali, arrivando ad un ammontare di ottanta milioni di lire per la copertura assicurativa.

Dopo lunghe e delicate trattative, il Kunsthistorisches Museum di Vienna fece arrivare nelle sale di Ca' Pesaro i quattro capolavori del maestro presenti nella propria collezione: il *Ritratto di Jacopo da Strada*, quello dell'Elettore di Sassonia *Giovanni Federico*, il *Ritratto di Benedetto Varchi* e la *Giovane con la pelliccia*⁶⁷.

Il *San Sebastiano* venne spedito dall'"Ermitaggio" dell'allora città di Leningrado⁶⁸ mentre l'*Alte Pinakothek* di Monaco ha prestato a Ca' Pesaro la *Madonna con il Bambino*,

⁶⁴ *Mostra di Tiziano*, catalogo delle opere 1935, (Venezia, Ca' Pesaro, 25 aprile – 6 novembre 1935), a cura di G. Fogolari, Venezia C. Ferrari, 1935, p. 23.

⁶⁵ U. Ojetti, *La Mostra di Tiziano a Ca' Pesaro*, «Corriere della Sera», XIII, 25 aprile 1935, p.3.

⁶⁶ *Istituto Fascista di Cultura*, Gino Fogolari parla di Tiziano, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 86, 27 marzo 1935, p. 5.

⁶⁷ *Capolavori dal museo di Vienna alla mostra di Tiziano*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 92, 2 aprile 1935, p. 3.

⁶⁸ N. Barbantini, *Lo spirito e i criteri della mostra di Tiziano esposti dal suo organizzatore Nino Barbantini*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 114, 24 aprile 1935, p. 3.

ottenendo in cambio il prestito temporaneo del *Cristo e San Tommaso* dalle Gallerie dell'Accademia⁶⁹.

La Francia, era all'epoca molto impegnata nell'organizzazione dell'Esposizione d'arte italiana a Parigi. Sulla scorta di quella di Londra, dal carattere fortemente nazionalista⁷⁰, l'obiettivo della mostra parigina era celebrare la grandezza dell'Italia e del fascismo attraverso le opere dei suoi artisti più famosi, da Giotto a Caravaggio⁷¹.

La concomitanza di due eventi di tale portata poteva suscitare non poche problematiche sul fronte della logistica e degli accordi per i prestiti tra musei di diversi paesi.

La soluzione del problema, invece, è stata semplice: il Louvre di Parigi ha prestato a Ca' Pesaro le opere che possedeva del maestro Tiziano, inviando un totale di sette tele in due momenti diversi. Le prime cinque la *Venere del Pardo*, *Cristo coronato di spine*, *Cristo deposto dal sepolcro*, la *Vergine del coniglio*, *Allegoria del d'Avalos* e il *Ritratto di Laura Dianti*. Le altre, tra cui la sopracitata *Venere di Urbino*, sarebbero arrivate a Venezia una volta conclusasi l'Esposizione, la cui chiusura era inizialmente prevista per luglio 1935, poi prorogata alla metà di agosto.

Spagna e Inghilterra non hanno preso parte a questo importante evento espositivo. Il Regno Unito è "giustificato" perché - scrive il Barbantini - «obbedisce alle proprie leggi»⁷².

La Spagna ha negato il prestito del *Ritratto di Carlo V con il cane*, il *Ritratto di Filippo II in armatura* e l'*Autoritratto* di Tiziano, tre tele che oggi come allora sono esposte al Prado di Madrid e testimoniano il successo raggiunto dal pittore che, con il suo talento, riuscì a conquistare anche la corte imperiale.

L'atto di negligenza è stato pesantemente rimproverato dalla stampa nazionale italiana, al punto da definire la scelta «[...] inqualificabile e deplorabile»⁷³.

La negazione da parte della Spagna ha natura prettamente politica. Già in occasione della mostra d'arte italiana di Londra del 1930, il re aveva acconsentito a inviare la *Lavanda dei piedi* del Tintoretto dall'Escorial di Madrid; ma a causa della precaria situazione politica l'opera non è mai arrivata a destinazione⁷⁴.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ F. Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano, 2016, p. 147.

⁷¹ *L'Esposizione d'arte italiana a Parigi*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 74, 14 marzo 1935, p. 3.

⁷² *Mostra di Tiziano*, catalogo delle opere 1935, (Venezia, Ca' Pesaro, 25 aprile – 6 novembre 1935), a cura di G. Fogolari, Venezia C. Ferrari, 1935, p. 11.

⁷³ *L'apoteosi di Tiziano nella città della sua gloria*, «Corriere della sera», XIII, 3 aprile 1935, p. 3.

⁷⁴ F. Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano, 2016, p. 156.

Infatti, nell'aprile del 1931 vennero indette le elezioni amministrative, portando alla vittoria i partiti di orientamento repubblicano. Il re Alfonso XIII decise di ritirarsi a Roma, senza abdicare ufficialmente. A seguito di questo fatto, vennero stabilite le elezioni per un'Assemblea Costituente, il cui risultato portò al trionfo l'alleanza tra socialisti e repubblicani di sinistra.

Venne così proclamata la Repubblica che diede inizio al cosiddetto biennio socialista in Spagna (1931-1933). Il nuovo governo spagnolo era fortemente contrario agli aspetti più tradizionalisti, come lo strapotere dell'esercito e della Chiesa. Ciò portò alla chiusura di molte scuole cattoliche, allo scioglimento dell'ordine dei gesuiti e la relativa confisca del patrimonio. Per contrastare la politica laicizzante messa in atto in questi anni, i gruppi anarchici, molto forti in Andalusia e in Catalogna, si sentirono incoraggiati ad attuare numerosi atti di violenza, in particolare contro chiese e monasteri⁷⁵.

Il governo spagnolo è evidentemente in forte contrasto con quanto professava l'Italia fascista; è dunque impossibile che i due paesi intrattenessero rapporti di alcun genere.

«Ad onta di codeste astensioni [...]»⁷⁶ le sale di Ca' Pesaro traboccano degli splendidi capolavori di Tiziano. Nell'esposizione, sono compresi anche numerosi disegni e stampe, ancora una volta soltanto quelle autografe o reputate tali, oltre alle incisioni che riproducono pedissequamente alcune opere del maestro ormai perdute o che da lui sono ispirate. Accanto alle tele del maestro di Cadore, troviamo anche una serie di documenti e lettere trascritte che aiutano a ricostruire il contesto personale e culturale in cui il maestro è vissuto⁷⁷.

A causa delle notevoli difficoltà nell'allestimento e nella disposizione delle opere, cui si vogliono riservare le migliori condizioni di luce nelle sale, assecondando così il desiderio del Direttore che si potesse godere della qualità della pittura tizianesca *in toto*, lo storico palazzo è stato sottoposto ad una serie di interventi di restauro della durata di circa due mesi per un costo complessivo di 210.000 lire. Sono state apportate anche delle modifiche che hanno facilitato l'accesso al palazzo, sia via terra che via mare⁷⁸.

Il rio che fiancheggia l'edificio, a destra di chi guarda la facciata, è stato ricoperto con una pavimentazione lignea, creando una "nuova" e temporanea calle; inoltre per lo sbocco sul Canal Grande, è stato posizionato una nuova banchina sostituendo quello di San

⁷⁵ A.M. Banti, *L'età contemporanea. Dalla Grande Guerra a oggi*, Edizioni Laterza, Bari, 2009, p. 198.

⁷⁶ N. Barbantini, *Lo spirito e i criteri della mostra di Tiziano esposti dal suo organizzatore Nino Barbantini*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 114, 24 aprile 1935, p. 3.

⁷⁷ *Come si lancia la mostra di Tiziano*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 90, 31 marzo 1935, p. 5.

⁷⁸ *La grande Mostra di Tiziano*, «Corriere della sera», XIII, 15 febbraio 1935, p. 6.

Stae⁷⁹. In questo modo i vaporetto, provenienti dalla stazione di Santa Lucia e da San Marco hanno attracco diretto all'ingresso della mostra. Anche la riva d'onore di Ca' Pesaro è stata sistemata con l'aggiunta di una serie di passerelle per rendere più agevole l'arrivo di gondole e motoscafi⁸⁰.

Si è optato comunque per un'esposizione in cui si rinuncia alla presentazione cronologica: vista l'imponente dimensione della maggior parte delle tele, è pressoché impossibile sistemare opere dello stesso periodo nella medesima sala. Nonostante queste apparenti complicazioni sul piano espositivo, Barbantini ha un obiettivo preciso: desidera che «ogni quadro si vedesse, per quanto era possibile, bene»⁸¹.

Le opere comunque sono state disposte secondo un criterio che potesse dare la possibilità al visitatore di seguire un percorso di crescita dello stile del maestro. Barbantini, infatti, ha posizionato le tele degli inizi nella seconda sala, mentre nell'ultimo ambiente il visitatore scopre la *Pietà* in tutta la sua magnificenza: «Tra quelle e il *Compianto*, tra il principio e la fine, sono rievocati più di settantacinque anni di vita indefessa e mirabile»⁸². Con queste parole il curatore della mostra invita il popolo italiano e l'umanità tutta ad approfittare dell'occasione offerta dall'esposizione: di poter godere dell'operato di questo genio intramontabile.

Nessuno dei quadri esposti in mostra è stato appeso direttamente alle pareti. Alcune opere sono state poste su cavalletti⁸³; altre, sono attaccate a dei velluti colorati che Barbantini ha deciso di usare per impreziosire le pareti delle sale e per dare maggior risalto alle tele, scelta resa possibile a seguito di un accurato studio della loro gamma cromatica. Dalle pareti del piano nobile scende un prezioso velluto purpureo, sul quale sono posizionate alcune delle opere più suggestive⁸⁴.

I colori dei velluti delle altre sale variano in base alle tonalità dominanti della paletta pittorica di ciascun capolavoro, prediligendo l'uso delle mezze tinte come il *beige*, varie gradazioni di grigi e del verde bottiglia, utilizzato in particolare per l'allestimento del

⁷⁹ *Come si lancia la mostra di Tiziano*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 90, 31 marzo 1935, p. 5.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Mostra di Tiziano*, catalogo delle opere 1935, (Venezia, Ca' Pesaro, 25 aprile – 6 novembre 1935), a cura di G. Fogolari, Venezia C. Ferrari, 1935, p. 13.

⁸² N. Barbantini, *Lo spirito e i criteri della mostra di Tiziano esposti dal suo organizzatore Nino Barbantini*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 114, 24 aprile 1935, p. 3.

⁸³ A. Zaiotti, *Venezia glorifica Tiziano nella sua opera a Ca' Pesaro. La mostra dei capolavori che sarà oggi inaugurata alla presenza augusta del Re. Il fulgido aspetto delle sale*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 115, 25 aprile 1935, p. 3.

⁸⁴ *Mentre Ca' Pesaro accoglie i capolavori di Tiziano Vecellio*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 103, 13 aprile 1935, p. 5.

secondo piano⁸⁵. In questo spazio, sono state poste delle pareti provvisorie, in modo da dividere lo spazio in due ambienti e sfruttarne maggiormente l'ampiezza. L'intento è quello di poter rendere la sala più raccolta e la luce più diretta sui capolavori, principalmente pale d'altare. I due vani ricavati – uno che affaccia sul cortile, l'altro sul canale – sono diversamente esposti alla luce naturale che filtra dalle pentafore; il vano rivolto sul cortile, ad esempio, è caratterizzato da un'illuminazione più placida⁸⁶.

La luce è stato uno dei problemi principali dell'allestimento. In nessuna delle sale è stato utilizzato un impianto luministico artificiale, poiché il Direttore ha deciso di sfruttare le finestre di cui il palazzo disponeva. L'illuminazione risulta però spesso incostante, sono allora stati fissati alle finestre degli ampi drappi di tulle o seta per rendere la luce più omogenea⁸⁷.

Per l'arredamento delle sale sono stati scelti pochi e funzionali mobili: alcune sedute coperte di un velluto dello stesso colore della parete e alcune panche scolpite in stile cinquecentesco⁸⁸.

L'esposizione è diventata una sorta di capofila anche per il lavoro fatto dal punto di vista della promozione e della comunicazione.

Nei cinematografi, nazionali e internazionali, sono stati proiettati "filmati di propaganda" sulla Mostra di Tiziano insieme ad altri eventi che si sono tenuti a Venezia nel corso della primavera e dell'estate, tra cui la Biennale d'Arte. Durante gli intervalli degli spettacoli teatrali domenicali, è stato trasmesso un comunicato riguardante la mostra in lingua italiana, inglese, francese e tedesca. Sono state organizzate e trasmesse tre radio conferenze⁸⁹, attraverso le quali importanti esperti e storici d'arte, illustravano la mostra. Non contento del clamore riservato alla pubblicizzazione della mostra, Barbantini è riuscito anche ad ottenere un importante privilegio: in tutte le fiere e mostre che si sono succedute prima e durante la mostra, a Milano, Padova, Bruxelles o Vienna, è stato concesso al Comune di Venezia uno spazio in cui poter pubblicizzare la Mostra di Tiziano e tutti gli altri eventi della laguna.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ultimi ritocchi all'ordinamento della mostra di Tiziano*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 111, 21 aprile, p. 6.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ A. Zaiotti, *Venezia glorifica Tiziano nella sua opera a Ca' Pesaro. La mostra dei capolavori che sarà oggi inaugurata alla presenza augusta del Re. Il fulgido aspetto delle sale*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 115, 25 aprile 1935, p. 3.

⁸⁹ Queste, come anche gli annunci radiofonici sono stati trasmessi dal Gruppo Nord dell'E.I.A.R., Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche: viv-it.org. La prima delle conferenze è stata trasmessa il 23 aprile, due giorni prima dell'inaugurazione; la seconda verso la fine di maggio e la terza a settembre.

È stato realizzato un opuscolo che riportava sul frontespizio l'*Autoritratto* del maestro, mentre al suo interno, oltre all'elenco dei principali musei e monumenti da visitare durante il soggiorno veneziano, si potevano ammirare le riproduzioni di alcune tra le opere più importanti esposte a Ca' Pesaro: la *Donna con la pelliccia*, la *Bella*, il *Ritratto Papa Alessandro VI che presenta Jacopo Pesaro a San Pietro* e molte altre. Prodotto in circa tremila copie, distribuite tra Venezia e le principali città d'Italia e d'Europa, l'opuscolo era accompagnato anche da una campagna di migliaia di cartoline e manifesti murali, stampati, distribuiti e affissi a livello internazionale.

Venezia venne letteralmente addobbata con grandi striscioni di tela con indicazioni riguardanti l'evento nei punti di maggiore visibilità, dal Ponte di Rialto alla Stazione ferroviaria di Santa Lucia⁹⁰.

Vista l'importanza della rassegna e la volontà di convogliarvi quanto più pubblico possibile, il Ministero della Comunicazione decise di ridurre del 50% il prezzo dei biglietti ferroviari che avevano come destinazione Venezia, qualunque fosse la città italiana di partenza. Inoltre, in base alla distanza percorsa per raggiungere la laguna, i biglietti di andata e ritorno avevano validità da un minimo di cinque giorni ad un massimo di trenta, soprattutto per gli stranieri. Per avvalersi della riduzione, i turisti dovevano far bollare il loro biglietto a Ca' Pesaro e presso gli uffici di accoglienza turistica in piazza San Marco o in altri punti della città⁹¹.

Il costo del biglietto intero d'ingresso alla mostra ammontava a 10 lire, il ridotto a 6. Veniva inoltre offerta la possibilità di acquistare un abbonamento, al prezzo pieno di 25 lire, ridotto in alcuni casi a 20. Solo alcuni cittadini potevano usufruire di tale riduzione: gli ufficiali, gli artisti iscritti al sindacato delle arti e tutte quelle associazioni veneziane che assicuravano un totale di cento abbonamenti tra i loro soci⁹².

Già al 15 di febbraio, cioè a più di due mesi prima dell'apertura, si prevedeva un afflusso di circa 200.000 visitatori. Nella stima sono inclusi anche coloro che giungono a Venezia, in quei mesi, per altri eventi – quali la Biennale d'Arte e la terza edizione del Festival del Cinema di Venezia – e non potranno resistere all'idea di approfittare dell'occasione per

⁹⁰ *Come si lancia la mostra di Tiziano*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 90, 31 marzo 1935, p. 5.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ultimi ritocchi all'ordinamento della mostra di Tiziano*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 111, 21 aprile, p. 6.

visitare la mostra dedicata a Tiziano⁹³. Di fatto la mostra ha registrato circa 800 visitatori al giorno, per quasi tutta la sua durata⁹⁴.

La «Gazzetta di Venezia» ha dedicato tutta la prima pagina all'imperdibile esposizione descrivendo nel dettaglio l'inaugurazione della mostra, avvenuta il 25 aprile 1935, giorno della festa di San Marco: una sorta di tributo a Venezia nel giorno della festa del suo santo patrono.

La grande cerimonia inaugurale, avvenuta alla presenza del re Vittorio Emanuele III, è stata opportunatamente filmata e distribuita a livello nazionale dal cinegiornale dell'Istituto Luce⁹⁵.

La città è addobbata a festa, con bandiere tricolore che sventolano ovunque per accogliere il re, il quale, preso il suo posto d'onore nell'androne monumentale del Palazzo, ha ascoltato il discorso del podestà della città ed è stato il primo illustre ospite dell'esposizione, accompagnato da Barbantini alla presenza di molti storici d'arte, giornalisti e personaggi pubblici. Tra questi, il commendator Giuseppe Del Favaro, rappresentante della Magnifica Comunità cadorina e il podestà di Pieve di Cadore, il Cav. Tullio Fornasier. I due, alla presenza della pala con la *Madonna col Bambino e san Tiziano Vescovo*⁹⁶, omaggiarono il re con il dono di una serie fotografie storiche che riproducevano alcune delle opere esposte in mostra provenienti dalla città natale del maestro⁹⁷.

Alcuni aspetti di questa prima monografica dedicata a Tiziano vanno certamente analizzati in maniera più approfondita. Il primo fra questi riguarda la disposizione delle opere all'interno degli ambienti espositivi che, come già sottolineato, non segue un ordine cronologico nel percorso. Forse ad oggi questa decisione, seppur forzata, non sarebbe giudicata in maniera positiva.

Uno degli obiettivi fondamentali del curatore contemporaneo è proprio quello di realizzare un percorso che possa essere quanto più semplice da seguire per il visitatore e il più adatto a soddisfare questa esigenza è ormai il percorso di ordine cronologico. Si

⁹³ *La grande Mostra di Tiziano*, «Corriere della Sera», 15 febbraio 1935, XIII, p. 6.

⁹⁴ G. De Logu, *Mostra di Tiziano*, «Emporium», vol. LXXXI, n. 486, 1935, p. 366. Tenendo fisso il numero stimato di visitatori (800), moltiplicandolo per il numero dei giorni della mostra (291), il totale stimato ammonta a circa 175.200 ospiti in quasi sette mesi di esposizione.

⁹⁵ Giornale Luce B0669, 01/05/1935, *Il re inaugura la mostra di Tiziano*.

⁹⁶ Dalla chiesa di Santa Maria Nascente a Pieve di Cadore, dove si trova ancora oggi nella cappella dedicata a San Tiziano;

⁹⁷ *La mostra di Tiziano a Ca' Pesaro inaugurata presente il Re*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n.116, 26 aprile 1935, p. 1;

pensa che, seguendo il naturale sviluppo diacronico, l'ospite della mostra possa meglio comprendere i mutamenti dello stile e la crescita da parte dell'artista nel corso della sua vita.

Il ragionamento, di per sé, non è del tutto sbagliato: che l'operato di un artista si modifichi e cresca con lui è un concetto quanto mai ovvio. Ma una presentazione cronologica non sempre spiega le ragioni o le esigenze (siano esse personali o contestuali) che stanno all'origine di tali cambiamenti. Peraltro questa apparente e teoricamente naturale – e in più di qualche caso neppure comprovata – evoluzione viene presentata in maniera superficiale, concentrata com'è il più delle volte sull'analisi della pennellata dell'artista o su alquanto vaghi aspetti psicologici. Difetti di cui non soffrono soltanto i pannelli espositivi o le didascalie che accompagnano le opere, ma anche e soprattutto i cataloghi stessi.

Ci si potrebbe allora chiedere: quanti fra gli appassionati ma spesso inesperti visitatori di una mostra riescono, attraverso un percorso cronologico, a comprendere realmente i mutamenti stilistici cui va incontro, maturando, l'opera di un maestro, specie laddove essa è di fatto svincolata dal contesto?

Forse la decisione di Nino Barbantini, sebbene “costretta” dalle circostanze – o forse almeno in parte condizionata dalla lunga tradizione della storia delle mostre che non poteva dimenticare secoli di prassi in cui i criteri di simmetria e equilibrio regnavano su tutti gli altri – non è da considerarsi così negativa. Il suo intento era che tutti i visitatori, più o meno competenti, potessero godere appieno della pittura di Tiziano, magari confrontandosi nella stessa sala con opere di periodi diversi, il che avrà certamente giovato alla percezione della differenza linguistica, che sarebbe risultata evidente anche all'occhio dell'osservatore meno esperto. Erroneamente si potrebbe giungere alla conclusione che il curatore dispose le opere nelle sale, mancando di un preciso progetto espositivo. In realtà, Barbantini posizionò le opere partendo da quelle giovanili fino ad arrivare all'ultima sala in cui trionfava la *Pietà*, realizzando studi approfonditi in modo tale che i velluti usati per decorare le pareti potessero valorizzare al meglio i quadri.

Eppure tale scelta, andava in controtendenza rispetto a quanto affermato un anno prima, nel 1934, alla Conferenza Internazionale di Museografia, tenutasi a Madrid. Nel dibattito sull'allestimento delle sale di un museo, era stato sottolineato che le pareti su cui venivano posizionati i quadri dovessero essere prive di alcun tipo di decorazione per non distrarre il visitatore. Inoltre, veniva sconsigliato l'uso dei tessuti per la tendenza ad accumulare e assorbire polvere, che avrebbe potuto danneggiare le opere. Si giunse inoltre alla

conclusione che le pareti dovessero essere tinteggiate, a mano o con una spugna, in tonalità neutre come il beige o il grigio. Nonostante alcuni retaggi ottocenteschi nell'allestimento, i colori scelti da Barbantini seguono le direttive della Conferenza e il Direttore si era mostrato attento anche rispetto al consiglio dispensato ai curatori di variare i colori delle sale per evitare di rendere il percorso espositivo monotono.

Contrariamente al percorso espositivo, il catalogo presenta un rigoroso ordine cronologico. All'introduzione, segue un elenco delle date più significative di Tiziano, nonché delle opere più importanti compilato da Gino Fogolari⁹⁸. Il compendio ebbe un tale successo da essere ristampato in tre edizioni⁹⁹. Al suo interno, sono presenti le riproduzioni in bianco e nero di tutte le opere esposte, accompagnate da una didascalia, più o meno breve, a seconda dei dati di cui lo studioso disponeva.

Nel commento viene riportata una breve descrizione del soggetto; notizie e ipotesi riguardo la committenza, qualora quest'ultima fosse nota, la collocazione attuale e, eventualmente, quella originale. Vengono anche segnalati gli interventi di restauro più rilevanti, sia quelli passati, sia quelli realizzati in occasione della mostra. Per quanto riguarda le date, molte delle opere non presentano una datazione precisa: in alcuni casi, per esempio, viene menzionata l'ipotesi avanzata da studi più o meno recenti; altre invece non la riportano affatto.

La semplicità e chiarezza del linguaggio, privo di orpelli, rendono il testo di Fogolari simile ad una sorta di manuale su Tiziano. Una tipologia di catalogo molto diversa rispetto a quella cui siamo abituati oggi: grandi volumi in cui gli esperti, alcuni dei quali figurano anche nel comitato scientifico della mostra, pubblicano i loro saggi su un tema o un'opera specifica.

In questo caso chi scrive è un solo studioso, Gino Fogolari per l'appunto, e l'intento del curatore è quello di fornire basi consolidate e concrete per il pubblico medio, oltre a voler invogliare la comunità scientifica internazionale a trovare la soluzione ad alcuni aspetti ancora lacunosi riguardanti il pittore, come la committenza di talune opere o la gestione della sua bottega. In poche parole, né Barbantini, né Fogolari avevano intenzione di realizzare la nuova enciclopedia sul maestro di Pieve di Cadore. Sembra piuttosto che volessero fornire un testo di conoscenza di base dell'operato e della vita del maestro,

⁹⁸ *Mostra di Tiziano*, catalogo delle opere 1935, (Venezia, Ca' Pesaro, 25 aprile – 6 novembre 1935), a cura di G. Fogolari, Venezia C. Ferrari, 1935, pp. 14-15;

⁹⁹ G. De Logu, *Mostra di Tiziano*, «Emporium», vol. LXXXI, n. 486, 1935, p. 366;

nonostante vi sia una caccia all'autografia assoluta del pezzo, tendenza che si ritrova in numerose mostre odierne¹⁰⁰.

La mostra, infatti, voleva costituire un'occasione di studio anche per affrontare nuovamente alcune questioni, senza avere la pretesa di risolverle tutte come spesso accade nelle esposizioni più recenti. Pensiamo ai dubbi sull'autografia di alcune opere, tra cui il *Cristo portacroce* di San Rocco¹⁰¹ o il *Concerto Campestre*¹⁰², entrambi attribuiti a Giorgione.

O ancora il problema legato all'anno di nascita del pittore, identificato da gran parte della comunità scientifica nel 1477, sulla scorta della lettera che l'artista inviò a Filippo II nel 1571, in cui si diceva novantacinquenne. In realtà il maestro aveva interesse nel dichiararsi avanti con gli anni, in quanto cercava di riscuotere i pagamenti di alcune opere che aveva realizzato per il sovrano; così facendo cercava forse di suscitare la pietà del suo committente, affinché corrispondesse ad un "vecchio" ciò che gli spettava.

Altri studiosi erano invece convinti che per fissare i natali di Tiziano bisognasse far ricorso al *Dialogo della Pittura o L'Aretino*, edito a Venezia nel 1557, di Lodovico Dolce. Qui, l'autore, definisce Tiziano poco più che ventenne quando gli fu assegnata la sua prima commissione pubblica importante: la decorazione della facciata di terra del Fondaco dei Tedeschi¹⁰³, opera realizzata tra il 1507/1508. Basandosi su questa affermazione, la nascita dell'artista veniva fatta risalire intorno al 1490.

Grazie alla mostra del 1935, Tiziano divenne ancora più celebre e la sua opera andò alla ribalta, non solo nelle riviste specialistiche ma anche nei quotidiani locali.

Venne analizzato il cambiamento del *modus operandi* del maestro che nell'ultimo periodo della sua carriera divenne lento e riflessivo, al punto che il pittore era solito abbozzare il quadro, per poi lasciare le tele rivolte al muro per settimane e anche mesi prima di concludere l'opera, incurante delle pressioni e delle minacce che i committenti avanzavano contro di lui.

Questa descrizione dell'approccio pittorico del maestro viene descritta da Marco Boschini¹⁰⁴, il quale riportava le parole del pittore e presunto discepolo del cadorino, Jacopo Palma il Giovane.

¹⁰⁰ *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, a cura di S. Ferino-Pagden, Venezia, Gallerie dell'Accademia, Venezia, Marsilio, 2008.

¹⁰¹ G. De Logu, *Mostra di Tiziano*, «Emporium», vol. LXXXI, n. 486, 1935, p. 377.

¹⁰² U. Ojetti, *La Mostra di Tiziano a Ca' Pesaro*, «Corriere della Sera», 25 aprile 1935, XIII, p. 3.

¹⁰³ M. L. Dolce, *Dialogo della Pittura o L'Aretino*, edizione di Firenze, 1735, p. 286.

¹⁰⁴ M. Boschini, *Le ricche miniere della Pittura veneziana*, 1674.

L'aspetto che attira maggiormente l'attenzione di giornalisti e dei critici d'arte è lo stile così diverso del maestro nella sua fase matura della produzione, cambiamento che è oggetto di studi e dibattiti ancora oggi.

Con l'età, la sua pittura si modifica, popolandosi di macchie di colore spesse e pastose che danno l'impressione una pittura di getto, realizzata usando spesso anche le mani. Ed è lì che la pennellata «[...] vi si sfalda, mal sostenuta da una forma che si sconnette, o vi si raggruma come le gemme che sfavillano ancora mezzo incastrate nel quarzo» mentre i «contorni sfumano in aloni»¹⁰⁵.

Pallucchini nota che quest'ultima fase della produzione del maestro è ben rappresentata nell'esposizione. Lo storico d'arte sottolinea come questa scelta tenga conto della sensibilità della società, il cui occhio era maggiormente abituato ad osservare pitture più simili all'ultima fase di Tiziano che non alla prima¹⁰⁶.

Ojetti, descrivendo la pittura tarda di Tiziano, cita alcune opere come *Lucrezia minacciata da Tarquinio* di Vienna e l'*Annunciazione* della chiesa di San Salvador di Venezia. Ultima, per successione cronologica, la *Pietà* che, secondo lo stesso Ojetti, il pittore aveva dipinto a novantotto anni, prendendo nel contempo posizione riguardo l'anno di nascita dell'artista, il 1477.

Di fronte alle ultime opere del maestro si ha l'impressione che il suo stile esploda, per dar corpo e colore alla parte di sé più intima e personale, realizzando «le leggi più eterne dell'aspirazione cromatica»¹⁰⁷.

L'uso che Tiziano fa del colore non poteva certo essere trascurato. Per Ojetti nei quadri di Tiziano «la prima fiamma della vita era il colore»¹⁰⁸, riferendosi tanto alla cromia placida e brillante degli esordi, quanto a quella più nervosa e impastata dell'ultima fase. Anche De Logu definisce lo stile pittorico tizianesco dell'ultimo periodo come «romantico avanti lettera», riferendosi nello specifico alla grande tela del *Martirio di San Lorenzo* della chiesa dei Gesuiti di Venezia e dell'uso che l'artista fa dei contrasti tra luce e ombre¹⁰⁹:

¹⁰⁵ U. Ojetti, *La Mostra di Tiziano a Ca' Pesaro*, «Corriere della Sera», 25 aprile 1935, XIII, p. 3.

¹⁰⁶ R. Pallucchini, *La mostra di Tiziano*, Ateneo Veneto, 119, 3 settembre 1935; ripubblicato in *Il dibattito artistico sulle riviste venete tra le due guerre 1919-1944*, ed. Giuliana Tomasella, Treviso, Canova, 2005, pp. 194-195.

¹⁰⁷ cit. *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ G. De Logu, *Mostra di Tiziano*, «Emporium», vol. LXXXI, n. 486, 1935, p. 378.

«L'arditezza del suo pennello si libera d'ogni peso facendosi solo più colore e luce, dove le forme si muovono con arcana perplessità di contorni»¹¹⁰.

La capacità di questo artista di rappresentare i corpi e di dare loro vita attraverso il colore, si manifesta anche nei ritratti in cui Tiziano cattura la personalità dei personaggi raffigurati a colpi di pennello. La sua maestria nel riuscire a non tralasciare neanche il minimo particolare, dalle nuvole nel cielo fino al «cestello di vimini in primo piano»¹¹¹, contribuisce all'esaltazione totale del talento del pittore, differenziando la sua opera da quella dei suoi predecessori o presunti maestri, primo fra tutti Giorgione da Castelfranco. La differenza tra i due, secondo Ojetti, sta nell'armonia e nella coralità che regna nelle opere di Tiziano, a differenza di quelle del pittore di Castelfranco, i cui personaggi sembrano immersi nei propri pensieri.

È interessante sottolineare che l'autore citi come esempio il *Concerto campestre*, a lungo attribuito a Giorgione, in cui secondo lo studioso vi è solo un accenno di dialogo tra tre figure. Delle opere del Vecellio, viene sottolineato il dinamismo e il dialogo continuo tra i personaggi che si fa eloquente tanto negli scambi di sguardi, quanto nella gestualità:

«Il canto di Giorgione in lui si fa coro»¹¹².

Tiziano viene anche definito come colui che riuscì a mettere in atto e completare le conquiste intraprese dai suoi predecessori, qualificandosi nel contempo come precursore della pittura per le innovazioni che seguiranno, come se tutti i pittori nati dopo di lui fossero in un certo senso figli della sua stessa arte: attraverso il puro colore, il maestro di Cadore esprime le proprie emozioni e angosce «[...] inaugurando una civiltà che dal Rubens al Velázquez sarà valida fino ai giorni nostri»¹¹³. Proprio quel modo di stendere il colore a pennellate veloci, a macchie, che porteranno gli impressionisti ad imitare quella maniera tre secoli dopo¹¹⁴.

La prima monografica dedicata a Tiziano è stata dunque un successo su molti fronti e Barbantini è riuscito nel suo intento di riportare l'artista in quella laguna che lo aveva visto crescere e diventare un grande pittore; oltre ad aver realizzato l'impresa di far rivivere l'arte del maestro in un'unica esposizione, dando la possibilità ad un folto

¹¹⁰ P. Torriano, *La mostra di Tiziano a Venezia*, «L'illustrazione italiana», 62, n. 16, p. 597.

¹¹¹ U. Ojetti, *La Mostra di Tiziano a Ca' Pesaro*, «Corriere della Sera», 25 aprile 1935, XIII, p. 3.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ R. Pallucchini, *La mostra di Tiziano*, Ateneo Veneto, 119, 3 settembre 1935; ripubblicato in *Il dibattito artistico sulle riviste venete tra le due guerre 1919-1944*, ed. Giuliana Tomasella, Treviso, Canova, 2005, p. 202.

¹¹⁴ P. Torriano, *La mostra di Tiziano a Venezia*, «L'illustrazione italiana», 62, n. 16, p. 597.

pubblico di scoprire opere sconosciute, perché lontane, proponendo al contempo una visione d'insieme del percorso dell'artista:

«Benedette le mostre, non foss'altro che per questo: ché permettono di leggere con continuità di tempo e di spazio il mondo creato da un artista [...]. Un quadro, è ovvio, basta a se stesso, è un cosmo completo; ma metterne assieme parecchi significa prendere un completo possesso del creatore di quei mondi»¹¹⁵.

¹¹⁵ R. Pallucchini, *La mostra di Tiziano*, Ateneo Veneto, 119, 3 settembre 1935; ripubblicato in *Il dibattito artistico sulle riviste venete tra le due guerre 1919-1944*, ed. Giuliana Tomasella, Treviso, Canova, 2005, p. 187.



Figura 1 Esempi di cartoline della mostra di Tiziano con *San Marco in trono* (1510-1511)
San Giovanni Battista (1540 ca.) e *San Domenico* (1565 ca.) e il frontespizio della cartolina

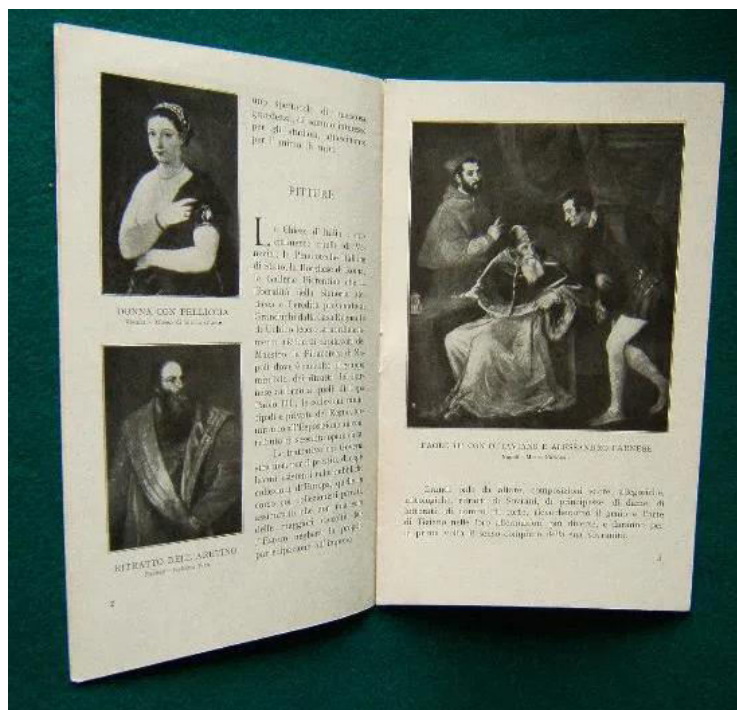


Figura 2 Frontespizio e interno dell'opuscolo distribuito ai visitatori in occasione della mostra. Sul frontespizio il primo piano del *ritratto* del Vecellio, all'interno alcune opere: la *Giovane con pelliccia*, il *Pietro Aretino e Papa Paolo III tra i nipoti*.

II.2. Venezia-Washington 1990

Nei paragrafi precedenti abbiamo potuto constatare come i più importanti paesi occidentali agli inizi del XX secolo si siano impegnati nel cercare di rinnovare completamente il concetto stesso di “museo” e di esposizioni, soprattutto quelle temporanee, per venire incontro ai bisogni della nuova società che si stava sviluppando ad una velocità sempre maggiore e anche per rendere tutta la popolazione partecipe della cultura e della storia, non solo del proprio paese ma anche di altri luoghi con l’obiettivo di educare tutte le masse.

Successivamente abbiamo preso ad esempio la prima grande mostra monografica dedicata a Tiziano Vecellio nella città che lo ha visto formarsi e crescere come artista, Venezia; monografica questa che in parte guarda alle innovazioni discusse in sede di dibattito internazionale a Madrid ma in buona parte se ne distacca, essendo la nostra penisola ancora fortemente attaccata ad una concezione tradizionalista del museo. Abbiamo anche visto come questa esposizione sia stata progettata per essere accessibile a tutti, per dare la possibilità all’intera popolazione italiana e straniera di poter godere del genio tutto italiano di questo grande artista. Anche il catalogo è concepito come un manuale che tutti hanno la capacità di maneggiare, in quanto non è importante dare risalto e valore alla scoperta scientifica – che sarebbe d’interesse quasi esclusivo dello specialista e non del comune cittadino – ma acclamare la bravura e la fama di un eccellente pittore. Perché è questo il tipo di approccio che comincia a ramificarsi nei musei italiani, e non solo: che la cultura debba essere alla portata di tutti e per farlo deve essere quanto più semplice, riconoscibile e “spettacolare” per cui, per esempio si comincia a insinuare nella coscienza generale la convinzione tutta vasariana che Tiziano non fosse solito (o addirittura capace) di realizzare un disegno preparatorio e desse forma ai corpi con il solo colore.

Il dibattito sulla funzione didattica del museo continua anche dopo la seconda guerra mondiale. Sappiamo, inoltre, che dopo il convegno di Madrid del 1934, era prevista un’altra conferenza nel 1939 sul tema dello sviluppo delle attività sociali ed educative

promosse dall'Ufficio Internazionale dei Musei che non è stato mai realizzato a causa dello scoppio effettivo della guerra. Alla fine del conflitto mondiale l'OIM è stato sostituito da due nuovi organismi: UNESCO e soprattutto ICOM (*International Council of Museums*), il primo fondato nel novembre del 1945, il secondo nel 1946¹¹⁶. La *mission* di quest'ultimo è quella di stabilire standard professionali ed etici per l'attività dei musei attraverso il dibattito, il confronto e la ricerca a livello internazionale¹¹⁷.

Nonostante il conflitto bellico i due nuovi organi riprendono il dibattito internazionale proprio al punto in cui questo si era interrotto nel 1939; vengono così organizzati nuovi convegni che vertono sull'importanza della didattica museale e su come rendere il patrimonio culturale fruibile a tutti¹¹⁸: in tutti i casi citati le tematiche sono le medesime già affrontate venti anni prima a Madrid, per cui non era ancora stata trovata una soluzione unanime: l'organizzazione delle collezioni permanenti, l'allestimento di quelle temporanee, le attività didattiche da inserire nei musei – includendo laboratori, biblioteche, aule studio ecc...

Il dibattito rimane fermo a lungo anche nel decennio successivo. La staticità di questo momento è rappresentata dalla *Recommandation* dell'UNESCO (1960) per rendere i musei accessibili a tutti attraverso l'espedito dell'ingresso gratuito, del biglietto ridotto o delle aperture serali per i lavoratori. Peccato che queste soluzioni facevano già parte delle proposte elaborate nel 1934. Ancora negli anni Settanta, il dibattito si arena sempre sulle stesse questioni che in Italia vengono ribadite in un convegno tenutosi a Roma nel 1971 dal titolo *Il museo come esperienza sociale*¹¹⁹ in cui inoltre si discute nello specifico dell'organizzazione degli spazi e delle possibili soluzioni espositive.

Ma la differenza sostanziale che emerge in questi anni, dopo la lunga stasi post bellica, è che le mostre temporanee cominciano a proliferare – tanto in Italia quanto all'estero – e a differenziarsi, indipendentemente se a realizzarle sia un ente pubblico o un privato. L'altro grande cambiamento dagli anni Settanta è rappresentato dall'incremento del numero dei cosiddetti “grandi eventi”, realizzati da ristretti gruppi economici, gli unici in grado di sostenere le ingenti spese di questa tipologia di manifestazione. In alcuni casi, come quello che analizzeremo qui di seguito, si è mantenuta un'antica tradizione secondo

¹¹⁶ P. Dragoni, *Accesible à tous: la rivista «Museion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, in «Il capitale culturale», n. 11, 2015, pp.149-221, p. 151.

¹¹⁷ <https://icom.museum/en/about-us/missions-and-objectives/>.

¹¹⁸ Il primo convegno si è tenuto a Parigi nel 1951; seguito da quello a Brooklyn nel 1952, fino a quello di Atene del 1954.

¹¹⁹ *Il museo come esperienza sociale*, atti del convegno di studio, Roma, 4-5-6 dicembre 1971.

cui l'occasione più propizia per realizzare una mostra è costituita da un anniversario della vita dell'artista. I direttori di musei decidono di collaborare tra di loro per realizzare una grande mostra, cui spesso si aggiunge anche un convegno o una giornata di studio. L'idea di base non si discute ed è giusto che le esposizioni vengano adeguatamente "sfruttate" anche per la celebrazione e glorificazione dell'artista e del suo operato; il problema risiede nel risultato finale, nel "prodotto" che viene presentato ai visitatori della mostra. Inoltre, la tendenza che il mondo espositivo cavalca sempre di più negli anni è quella di concentrarsi solo su alcuni grandi nomi della storia dell'arte o su alcune correnti che hanno una maggiore presa sul pubblico. La celebrazione di per sé non basta e dovrebbe essere l'occasione per presentare eventuali progressi scientifici. Nel caso della mostra che analizziamo qui di seguito l'avanzamento della ricerca coincide con nuove evidenze legate al campo della conservazione e del restauro.

In occasione del viaggio negli Stati Uniti, il 13 ottobre 1989 il Presidente della Repubblica italiana, Francesco Cossiga e l'allora ministro degli Affari Esteri, Gianni De Michelis, hanno annunciato pubblicamente che il 1° giugno 1990 sarebbe stata inaugurata a Venezia una grande esposizione, dal titolo bilingue: *Tiziano-Titian*¹²⁰.

Nata dalla collaborazione tra il Comune di Venezia, il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, la Soprintendenza dei Beni Artistici e Storici di Venezia e la National Gallery di Washington e con l'importante contributo finanziario da parte delle Industrie Ottiche Galileo¹²¹, la mostra è stata inaugurata alla presenza del Presidente della Repubblica e ha aperto le porte di Palazzo Ducale al pubblico il 2 giugno fino al 7 ottobre 1990 con 80 opere per un valore complessivo di 1.500 miliardi¹²². Successivamente, dal 28 ottobre al 27 gennaio 1991 50 di queste tele sono state spedite verso la National Gallery of Art di Washington, seconda sede dell'esposizione. Per Venezia l'esposizione rappresenta un'importante occasione per celebrare il «divin pittore» di Cadore, seconda solo a quella di Ca' Pesaro di Nino Barbantini e Gino Fogolari del 1935; al contrario, per l'America è la prima grande mostra dedicata a Tiziano¹²³.

¹²⁰ *Tiziano* (Venezia, Palazzo Ducale, 2 giugno – 7 ottobre 1990), a cura di F. Valcanover, Venezia, Marsilio Editore, 1990; *Titian* (Washington, National Gallery of Art, 28 ottobre 1990 – 27 gennaio 1991), a cura di D. A. Brown, Venice, Marsilio Editori, 1990.

¹²¹ galileoitalia.it.

¹²² I. Mazzitelli, *Tutte le meraviglie di Tiziano, il genio in mostra a Venezia*, «laRepubblica.it», 11 aprile 1990.

¹²³ https://www.nga.gov/exhibitions/1990/titian_prince.html.

Il curatore della mostra veneziana e Presidente del Comitato Scientifico è Francesco Valcanover¹²⁴ già conosciuto nell'ambiente espositivo per essersi occupato della *Mostra dei Vecellio*¹²⁵ a Belluno nel 1951. Il suo primo incontro diretto con Tiziano è avvenuto nel 1950: lo studioso, all'epoca venticinquenne, ebbe l'occasione di realizzare una ricerca approfondita del dipinto tizianesco della chiesa arcidiaconale di Pieve di Cadore che da poco è stato oggetto di un intervento di restauro, a seguito del quale è stato esposto all'interno della suddetta mostra del 1951¹²⁶. Alla National Gallery of Art di Washington l'esposizione è stata coordinata da David Alan Brown¹²⁷, curatore della sessione di pittura rinascimentale italiana nel museo americano dal 1974. Sotto la sua direzione sono state realizzate numerose mostre con importanti prestiti internazionali come *Raffaello e America* nel 1983, la presente mostra su Tiziano ed una grande esposizione dedicata a *Lorenzo Lotto* nel 1997¹²⁸.

I due studiosi sono stati affiancati da un'equipe di sedici ricercatori tra cui figurano i nomi di Giovanna Nepi Scire`¹²⁹ nominata Direttore delle Gallerie dell'Accademia nel 1978, che ha portato avanti un'importante campagna di restauro di tutte le opere della pinacoteca, oltre a rinnovare gli spazi espositivi, Sylvia Ferino-Padgen¹³⁰ che dal 1988 è stata nominata Curatore della Pittura Rinascimentale Italiana del Kunsthistorisches Museum di Vienna, oltre ad essere la direttrice dei progetti di ricerca scientifica dello

¹²⁴ Nato a Belluno il 27 novembre 1926, compie gli studi a Padova dal 1932 al 1948 laureandosi in Lettere e nel 1951 si diploma presso la Scuola di Perfezionamento in Storia dell'Arte. Nel 1949 entra alla Soprintendenza alle Gallerie di Venezia, Belluno, Padova, Rovigo, Treviso e Vicenza e diviene Soprintendente nel 1966. A seguito dell'acqua alta straordinaria del 1966, Valcanover ha diretto un importante progetto di rilevamento e messa in sicurezza delle opere maggiormente danneggiate, realizzando un intenso programma di interventi di restauro. Dal 1974 al 1987 regge la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia, concludendo la sua carriera nei Beni culturali a Roma, presso l'Ufficio centrale del Ministero. Vedi <https://necrologie.nuovavenezia.gelocal.it/news/36974>.

¹²⁵ *Mostra dei Vecellio*, (Belluno, Auditorium, agosto-settembre 1951) a cura di F. Valcanover, Belluno, 1951.

¹²⁶ E. Chini, *Una conversazione con Francesco Valcanover*, da Società di studi Trentini di scienze storiche.it.

¹²⁷ Nato il 24 luglio 1942, dopo essersi laureato in letteratura inglese ad Harvard nel 1964, si è trasferito in Inghilterra per frequentare l'Università di Cambridge vincendo il dottorato di ricerca in storia dell'arte presso l'Università di Yale nel 1973. È autore proficuo di numerosi articoli accademici e recensioni di libri, oltre ad aver pubblicato testi rilevanti nell'ambito storico-artistico, riconosciuti con premi prestigiosi. Tra questi sono degni di nota sono: la monografia di Andrea Solario (1987), pittore lombardo del XVI secolo, per il quale ha vinto il Premio Salimbeni – uno dei premi più illustri per i libri d'arte in Italia e per lo studio dal titolo Leonardo da Vinci: Origins of a Genius (1988) ha vinto il Sir Bannister Fletcher Award nel 2000: nga.gov.

¹²⁸ nga.gov.

¹²⁹ Studiosa esperta di arte veneta, in particolare di Giovanni Bellini, Giorgione, Tiziano, Tintoretto e dei tardomanieristi e autrice di ricerche sulla pittura veneziana del XVIII secolo. Inoltre, ha realizzato e collaborato a molte esposizioni nazionali e internazionali. Vedi istitutoveneto.it.

¹³⁰ myesr.org.

stesso museo e dello storico dell'arte Lionello Puppi¹³¹: tre personaggi che verranno meglio approfonditi nel corso di questo lavoro.

In attesa dell'arrivo di tutte le tele in America, la *National Gallery of Art* di Washington, con la sponsorizzazione del *Centre for Advanced Study in the Visual Art*¹³², ha organizzato un simposio sul pittore della durata di tre giorni, dal titolo *Titian 500*, cui hanno preso parte tutti i componenti del comitato scientifico della mostra, assieme ad altri studiosi¹³³ che hanno contribuito con importanti interventi riguardanti varie problematiche tizianesche.

Il "simposio" è stato realizzato per presentare, sia al pubblico sia alla comunità scientifica, la mostra nella sua interezza e per dialogare con altri esperti storici dell'arte che non sono stati coinvolti direttamente nell'organizzazione della mostra e nel catalogo, ma i cui studi sono conosciuti nell'ambito della ricerca e alcuni di questi sono citati nel catalogo stesso. Si sente la necessità di riportare in questo lavoro un intervento in particolare che è stato presentato al suddetto convegno e non è mai comparso in nessun catalogo, né in nessuna mostra analizzata in questa sede, quello della studiosa Rona Goffen.

Nel suo lavoro la Goffen tratta la tematica dell'erotismo e della sfera sessuale nelle opere di Tiziano, concentrando l'analisi iconografica sulla tela dell'*Amore Sacro e Amore Profano*. Nel corso dei secoli, le donne del pittore sono state interpretate in vari modi dagli storici dell'arte e studiosi di iconografia: la nudità di queste fanciulle è stata spesso inserita in un più ampio discorso filosofico riguardo un Neoplatonismo asessuato oppure è stata più spesso sottolineata la forte carica erotica di queste immagini fino a ridurre queste donne a delle *pin-ups* da storici che ignorano l'analisi estetica e iconografica¹³⁴. La studiosa non nega un grado di scopofilia o di voyeurismo, ma afferma anche che il tutto non possa essere ridotto a quell'unico aspetto in quanto il tutto è mitigato dalla cultura dell'immagine rinascimentale secondo cui questa è magica e riesce a dialogare, a trasmettere un messaggio più profondo all'osservatore. La maggior parte delle donne e anche degli uomini tizianeschi guardano all'osservatore e con il loro sguardo privo di timidezza quasi costringendo lo spettatore a guardare, attirando il suo sguardo.

¹³¹ Vedi nota 126, p. 34.

¹³² nga.gov.

¹³³ S.J. Freedberg, U. Ruggeri, A. Gentili, A. Steinberg, P. Holberton, J. Anderson, W. Stedman Sheard, E. Mattaliano, D. Bull, J. Plesters.

¹³⁴ R. Goffen, *Titian's Sacred and Profane Love: Individuality and Sexuality in a Renaissance Marriage Picture*, in J. Manca, *Titian 500*, Washington, National Gallery of Art, Atti del convegno 25-27 ottobre, 1990, Washington, 1993, pp. 121-132, p. 121: «*In some cases, Titian's women have been reduced to pin-ups by historians rebelling against the ascetic analyses of iconographers*».

Procedendo poi all'analisi approfondita a livello iconografico, la Goffen giunge alla conclusione per cui la tela dell'*Amore Sacro e Amore Profano* sia stata commissionata in occasione delle nozze tra Niccolò Aurelio e Laura Bagarotto nel 1514¹³⁵ concludendo che si tratta della stessa donna sotto due diversi aspetti, oltre al fatto che non siamo di fronte ad un ritratto dal vivo, ma di una idealizzazione della donna, ritratta anche completamente nuda: Laura in quanto vedova e orfana di due traditori, era stata privata della sua dimensione civile, ma attraverso il matrimonio con Niccolò può riappropriarsi la sua dote e la sua posizione sociale. Inoltre, la studiosa scopre un inventario con i beni della Bagarotto tra cui un cofanetto di gioielli, un probabile regalo di nozze e un abito come quello che Tiziano rappresenta con i colori tipici delle spose veneziane, il bianco e il rosso; se sottolineiamo anche altri dettagli nella fanciulla vestita come la cintura verginale che le cinge la vita, insieme alla corona di rose o mirto che le cinge il capo, la Goffen giunge ad una conclusione specifica: è Laura che, vestita, torna in società grazie alle nuove nozze mentre nella sua nudità torna ad essere una moglie fedele e devota al nuovo marito. Inoltre, in quest'opera la Goffen nota come Tiziano abbia una visione molto diversa della donna e dell'atto sessuale rispetto ai suoi colleghi ed amici contemporanei¹³⁶: secondo la società Rinascimentale il ruolo della donna nell'atto sessuale è passivo, la donna è il contenitore che riceve il seme vivificante dell'uomo. Tiziano invece libera l'identità e la sessualità delle sue donne da questa limitazione biologica e ciò rappresenta una sorta di rivoluzione sessuale¹³⁷.

L'esposizione, così come il simposio, sono stati pensati come un'antologia completa di Tiziano e realizzati per celebrare questo illustre artista nell'anno del cinquecentenario della sua nascita (1490), posta a confronto con la rassegna del 1935. A differenza di quest'ultima le opere presenti in mostra sono di numero inferiore – 80 tele, rispetto al centinaio esposte a Ca' Pesaro – a causa delle numerose difficoltà nella concessione di

¹³⁵ La certezza viene dalla rappresentazione dello stemma della famiglia Aurelio sul sarcofago-fontana. Laura Bagarotto era la figlia di Bertuccio Bagarotto, giurista padovano che si era schierato dalla parte dell'impero durante l'occupazione degli Asburgo della città di Padova. Dopo che Venezia s'impossessò nuovamente della città, Bertuccio venne accusato di tradimento e venne impiccato tra le due colonne di piazza San Marco, assieme al figlio. La figlia di un traditore della repubblica sposa un uomo che fa parte del Consiglio dei Dieci, Niccolò Aurelio, che aveva firmato la condanna a morte del padre. Il matrimonio viene autorizzato con una speciale dispensa.

¹³⁶ Rona Goffen porta come esempio di questo aspetto il quadro di Lorenzo Lotto, *Venere e Cupido* (1530 ca.), dove un Cupido urina o eiacula sulla donna nuda attraverso una corona matrimoniale, riducendo l'individualità del matrimonio alla sua funzione riproduttiva.

¹³⁷ R. Goffen, *Titian's Sacred and Profan Love: Individuality and Sexuality in a Renaissance Marriage Picture*, in J. Manca, *Titian 500*, Washington, National Gallery of Art, Atti del convegno 25-27 ottobre, 1990, Washington, 1993, p. 131.

prestiti con cui il curatore italiano Valcanover si è dovuto scontrare fin da subito¹³⁸. Molte delle opere viste a Ca' Pesaro sono assenti a Palazzo Ducale perché considerate troppo delicate e in stati conservativi non adatti a subire lo stress di una mostra – non a caso delle 80 opere solo 50 hanno raggiunto gli Stati Uniti¹³⁹.

La giornalista Jennifer Fletcher evidenzia come l'assenza di molte opere rispetto alla mostra del 1935 sia dovuta anche ad un fattore storico-politico, analizzato nel capitolo precedente: la centralizzazione della cultura da parte del regime fascista comportava, tra le altre cose, che i prestiti non fossero regolati dalle regioni; ma l'autonomia provinciale, il turismo locale e internazionale, sommati alle strette politiche conservative hanno naturalmente ridotto le possibilità di prestiti¹⁴⁰.

Nonostante le assenze, il curatore della sede veneziana è soddisfatto del risultato ottenuto, in quanto obiettivo della mostra – anche in questo frangente – era presentare Tiziano nell'interezza del suo percorso artistico:

«Ciononostante la rassegna è riuscita nell'intento di rappresentare i punti nodali della vicenda artistica di Tiziano, ovviando all'assenza di alcuni dipinti di fondamentale importanza con altri meno famosi, ma pur sempre significativi»¹⁴¹. A differenza della rassegna a Ca' Pesaro, è presentata a Palazzo Ducale anche la produzione a fresco del maestro con pezzi d'eccezione: *Giuditta o Giustizia* e la *Battaglia tra Giganti e Mostri*, entrambi frammenti degli affreschi realizzati dal maestro, agli esordi della sua carriera, per la facciata di terra del Fondaco dei Tedeschi in Rialto, assieme ad una sinopia dalla Scuola del Santo a Padova e alla lunetta di *Madonna con Bambino e due angeli* dalla base della Scala dei Senatori. Inoltre troviamo esposte anche le opere provenienti dal Prado, il cui prestito era stato negato negli anni Trenta a causa della delicata situazione politica internazionale di quegli anni¹⁴². Inoltre, nel museo americano è stata riunita la decorazione che ornava il soffitto della sala del consiglio della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista. Le opere non erano più insieme dal 1800 quando, per un editto napoleonico, le scuole benefiche di Venezia vennero soppresse e le loro proprietà

¹³⁸ F. Valcanover, *Tiziano in Palazzo Ducale a Venezia: Un primo bilancio*, in «Studies in the History of Art», 1993, vol. 45, *Symposium Papers XXV: Titian 500*, Washington, National Gallery of Art, 1993, pp. 17-27, p.17.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ J. Fletcher, *Venice and Washington, Titian*, in «The Burlington Magazine», Oct. 1990, vol. 32, N. 1051, pp. 740-744, p. 740.

¹⁴¹ F. Valcanover, *Tiziano in Palazzo Ducale a Venezia: Un primo bilancio*, in «Studies in the History of Art», 1993, vol. 45, *Symposium Papers XXV: Titian 500*, Washington, National Gallery of Art, 1993, pp. 17-27, p.17.

¹⁴² Vedi pp. 9-10.

disperse; nel caso di questa decorazione i pannelli finirono nei magazzini delle Gallerie dell'Accademia, mentre del *San Giovanni* si persero le tracce per molto tempo, fino alla sua ricomparsa nel 1954, quando venne acquistata dalla *Kress Foundation*¹⁴³. La National Gallery, infatti, possiede la tela che rappresenta il santo nel momento in cui, sull'isola di Patmos, riceve la visione della "fine dei tempi" da Dio che riporterà nel libro biblico dell'Apocalisse, mentre le Gallerie dell'Accademia di Venezia conservano gli altri pannelli che accompagnavano la tela centrale, in cui sono rappresentati i quattro simboli degli evangelisti, accompagnati da teste femminee, cherubini e maschere grottesche.

In un primo momento il direttore della galleria di Washington, John Carter Brown, ha avanzato la proposta di un prestito a lunga scadenza, di modo tale che la decorazione potesse tornare alla sua unione originaria in maniera permanente, oltre al fatto che le Gallerie dell'Accademia non espongono i pannelli, sarebbe una buona occasione per tirarli fuori dal magazzino¹⁴⁴. La proposta è stata negata dalle Gallerie veneziane che però, ancora oggi, tengono i pannelli nei loro magazzini, non sapendo dove e come esporli.

Il catalogo della mostra è imponente, composto di 400 pagine e oltre 200 riproduzioni di opere. All'interno troviamo sedici saggi in cui vengono trattati gli aspetti fondamentali della vita, dello stile e delle fonti documentarie dell'artista. Il testo si apre con un'*Introduzione a Tiziano*¹⁴⁵ scritta da Francesco Valcanover, il quale esegue un confronto con la mostra del 1935, dando rilievo alle assenze e alle presenze nell'una e nell'altra rassegna. Lo studioso compie, altresì, un *excursus* della vita e delle tappe salienti dell'operato di Tiziano, basandosi soprattutto sugli studi e gli articoli degli ultimi dieci anni che si sono concentrati in particolare sugli inizi del maestro, la sua presunta fase di sperimentazione manieristica, il suo straordinario ultimo periodo, i rapporti con i committenti e con il suo tempo¹⁴⁶.

In mostra e in catalogo sono stati presentati nuovi dati e informazioni con il saggio di Giovanna Nepi Scire`¹⁴⁷ all'esito di una campagna di analisi diagnostica delle opere di

¹⁴³ kressfoundation.org.

¹⁴⁴ *Lasciate a Washington gli affreschi del Tiziano*, in «laRepubblica.it», 25 ottobre 1990.

¹⁴⁵ F. Valcanover, *Introduzione a Tiziano*, in *Tiziano*, 1990, pp. 3-33, p. 3.

¹⁴⁶ Ivi, p. 4. Tra questi bisogna citare la serie di convegni e giornate di studio organizzati a livello nazionale e internazionale in occasione del quarto centenario della morte di Tiziano, a cominciare dal Convegno tenutosi presso l'Accademia dei Lincei a Roma nel 1976; nel 1977 a Venezia si è tenuto il convegno dal titolo *Tiziano nel quarto centenario della sua morte*, come anche a New York *Titian, His World and His Legacy*. Dal 1976 sono state organizzate anche una serie di esposizioni in onore di questo importante anniversario, in Italia e nel resto del mondo. A partire dalla mostra dedicata ai disegni e alle stampe di Tiziano a Venezia e a Firenze, una monografica che ha aperto ad Urbino, spostandosi a Milano e a Firenze dal 1976 al 1978 oltre ad una serie di esposizioni in cui è stata trattata la scuola veneziana del XVI secolo.

¹⁴⁷ G. Nepi Scire`, *Conservazioni recenti dei dipinti di Tiziano a Venezia*, in *Tiziano*, 1990, pp. 109-132.

Tiziano presenti sul territorio di Venezia – microfotografie degli strati pittorici, radiografie, riflettografie a infrarossi – condotta dal 1970 al 1990 i cui risultati hanno arricchito gli studi sul pittore.

Uno degli obiettivi che la mostra si prefigge è quello di celebrare il quinto centenario dalla nascita del pittore Tiziano Vecellio. Per anni la comunità scientifica si è dibattuta per cercare risposta a questo grande enigma della storia dell'arte: l'anno di nascita di Tiziano¹⁴⁸. Nel caso specifico di questa mostra il comitato scientifico è concorde unanime nel porre i natali di Tiziano in una data che oscilla tra il 1488 e il 1490¹⁴⁹, basando tale convinzione su due delle più importanti fonti letterarie dell'epoca: Giorgio Vasari¹⁵⁰ e Lodovico Dolce¹⁵¹. Come spesso accade, Vasari è contraddittorio nel riferire alcune notizie riguardanti il pittore, a cominciare dall'età: egli afferma che Tiziano nacque nel 1480 a Pieve di Cadore, aggiungendo che quest'ultimo era poco meno che diciottenne quando realizzò gli affreschi per il Fondaco dei Tedeschi a Rialto (1507-1508); ma collocando la sua nascita al 1480, nel 1507 Tiziano dovrebbe aver avuto circa 27 anni, un'età piuttosto avanzata se, come dice Vasari, il Vecellio è documentato a Venezia all'età di 10 anni per iniziare il garzonato presso la bottega di Giovanni Bellini¹⁵². Il secondo autore, nonché amico del pittore, afferma che Tiziano fosse poco più che ventenne quando mise mano alla sua prima commissione pubblica – gli affreschi del Fondaco dei Tedeschi – facendo pertanto risalire la nascita al 1490; probabilmente il Dolce ha giocato d'astuzia volendo sottolineare i grandi e precoci meriti dell'amico¹⁵³. Altre fonti altrettanto importanti e discordanti con gli anni novanta del Quattrocento non vengono citate¹⁵⁴ e basandosi su queste due autorevoli quanto lacunose e ambigue

¹⁴⁸ Per una *summa* dettagliata riguardo questo punto dal Cinquecento agli anni Ottanta-Novanta si consiglia la lettura di C. Gilbert, *Some Findings on Early Works of Titian*, in «The Art Bulletin», vol. LXII, n.1, March 1980, pp. 70-71.

¹⁴⁹ D. A. Brown, *Bellini and Titian*, in *Titian the Prince of Painters*, 1990, pp. 57-67, p. 57.

¹⁵⁰ G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, edizioni Giuntina, 1568, vol. VII.

¹⁵¹ L. Dolce, *L'Aretino*, Venezia, 1557.

¹⁵² Secondo una teoria di Wethey, il 1480 riportato da Giorgio Vasari sarebbe da ricondurre ad un errore di stampa, in realtà la data corretta riportata dallo stesso autore voleva essere 1490, ma non ci sono prove a riguardo e ad oggi questa teoria è stata del tutto accantonata da tutta la critica. Vedi H. E. Wethey, *The Paintings of Titian*, vol. I of Appendix, Londra, Pahidon, 1969, pp. 40-42.

¹⁵³ C. Gilbert, *Some Findings on Early Works of Titian*, in «The Art Bulletin», vol. LXII, n.1, March 1980, p. 70.

¹⁵⁴ C. Ridolfi fa risalire la data di nascita del pittore al 1477 in *Vita di Tiziano Vecellio da Cadore, pittore e cavaliere*, in *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori Veneti e dello stato*, pp. 195-296: digi.ub.uni-heidelberg.de Anche S. Ticozzi identifica il 1477 come natale di Tiziano in *Storia dei letterati e degli artisti del dipartimento della Piave*, T.I. Belluno, 1813. Entrambi gli autori presero come riferimento la lettera del 1571 in cui il pittore inviò a Filippo II d'Asburgo in cui si definiva novantacinquenne.

affermazioni – quelle del Vasari e del Dolce – l'esposizione fissa al 1490 la nascita di Tiziano.

Vasari e il Dolce vengono anche citati per approfondire il discorso sulla giovinezza del maestro del quale, ancora oggi, si sa poco. Il risultato sono due saggi in catalogo nel quale viene trattato il rapporto artistico di Tiziano con i due maestri: Giovanni Bellini e Giorgione da Castelfranco¹⁵⁵. I testi sono stati scritti rispettivamente da David Alan Brown, curatore della mostra di Washington, dal titolo *Bellini e Tiziano*¹⁵⁶ e da Terisio Pignatti¹⁵⁷ *Giorgione e Tiziano*¹⁵⁸.

In entrambi i saggi i due studiosi cercano di affrontare la problematica tematica della formazione giovanile di Tiziano attuando un'analisi stilistica comparativa e mettendo in relazione le differenze e le assonanze tra i maestri e l'allievo, sottolineando i diversi gradi d'influenza che, sia Bellini sia Giorgione, hanno avuto sullo stile iniziale del maestro.

Brown sottolinea sia le lacune documentaristiche sulla formazione di Tiziano sia la confusione che dilaga in ambito accademico, in quanto quasi tutte le opere attribuibili al "giovane" Tiziano – il *Concerto Campestre* del Louvre, il *Cristo e l'adultera* di Glasgow, la *Madonna con Santi* del Prado e il *Ritratto di donna* del Norton Simon Museum – erano state iscritte nuovamente sotto l'insegna di Giorgione in studi recenti, rendendo gli inizi di Tiziano ancora più lacunosi¹⁵⁹. Lo studioso inizia ricordando l'affermazione del Vasari quando scrive che Tiziano ha praticato a lungo l'arte del suo maestro, non escludendo quindi che molte delle opere realizzate da Giovanni Bellini prima della morte (1516)

¹⁵⁵ Mentre Vasari afferma che Tiziano si allontanò presto dalla bottega di Giovanni Bellini a causa della «maniera secca, cruda e stentata» del pittore ufficiale della laguna per avvicinarsi a Giorgione, il Dolce scrive che il cadorino, arrivato a Venezia, iniziò la sua formazione presso la bottega di un mosaicista e pittore mediocre, Sebastiano Zuccato che lasciò per lavorare con Gentile Bellini. Successivamente, decise di spostarsi presso il più talentuoso fratello Bellini, Giovanni, ma anche da qui si spostò non trovando soddisfazione nella formazione e scelse Giorgione come suo maestro.

¹⁵⁶ D. Alan Brown, *Bellini e Tiziano*, in *Tiziano*, 1990, pp. 57-67.

¹⁵⁷ F. Valcanover, *Ricordo di Terisio Pignatti*, in «Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti» in occasione dell'adunanza accademica di sabato 29 ottobre 2005, Venezia, 2006: Nato il 19 settembre 1920 a Quistello in provincia di Mantova, Pignatti si trasferisce giovanissimo a Venezia, perché il padre Gino, ispettore scolastico, era stato trasferito da Firenze. Nel 1942 si laurea in giurisprudenza a Pavia. Nello stesso anno è ufficiale di complemento degli alpini in Slovenia e entra a far parte della redazione del giornale da campo, pubblicandovi articoli di critica nei confronti della politica fascista. Dal settembre 1943 entra a far parte delle Bande Armate «Postiglione» del raggruppamento «Gran Sasso» e compie numerose azioni di guerriglia, sino alla liberazione delle Marche il 19 giugno 1944. Alla fine del conflitto si iscrive alla Facoltà di Lettere dell'Università di Padova e si avvicina allo studio della storia dell'arte. Nel 1947 si laurea con lode discutendo con Giuseppe Fiocco la tesi su Lattanzio Querena. Dopo il diploma di perfezionamento nel 1949 in Storia dell'arte sempre a Padova e l'altro di Paleografia e Archivistica a Venezia, tiene lezioni a Ca' Foscari nei corsi estivi per stranieri dal 1949 al 1957. Nel 1961 ottiene la libera docenza e insegna a Padova, Pisa ed è inserito nell'elenco dei docenti alla Fondazione Cini. Dal 1974 dirige il corso di Storia dell'Arte Modena di Ca' Foscari, cattedra che lascerà solo nel 1990.

¹⁵⁸ T. Pignatti, *Giorgione e Tiziano*, in *Tiziano* 1990, pp.68-75.

¹⁵⁹ H. Wethey, *I dipinti di Tiziano*, 3 vol. Londra, 1969-1975.

celano una mano tizianesca, particolare che ancora oggi non può essere comprovato. Ma l'influenza del Giambellino è stilisticamente evidente per lo storico dell'arte in tre diverse opere di Tiziano. Tre dipinti, questi, che avallano anche le affermazioni del Dolce riguardo la formazione dell'amico¹⁶⁰: la cosiddetta Pala di Anversa; la *Circoncisione* alla Yale University Gallery e la cosiddetta *Madonna zingarella*.

La tavola con *Jacopo Pesaro presentato a San Pietro da papa Alessandro VI* – definita una delle opere più belliniane di Tiziano – e la *Circoncisione* sono due opere che certamente Tiziano realizzò presso la bottega del maestro Bellini, nel momento in cui un suo stile personale stava cominciando ad emergere: se da una parte il giovane pittore guarda all'anziano maestro – soprattutto nella figura di san Pietro in trono – dall'altra se ne allontana. Inoltre, la Pala di Anversa è legata ad una discussione accademica sull'incertezza della datazione, dovuta alle differenze stilistiche che coesistono nell'opera. In catalogo la data oscilla tra il 1503 e il 1507, schierandosi con l'ipotesi che l'opera sia stata realizzata dopo la battaglia di Santa Maura (1502), una sorta di *ex-voto*, senza però sostenere concretamente la teoria della realizzazione bifasica¹⁶¹.

Dal canto suo, Pignatti mette in discussione una concreta formazione di Tiziano presso Giorgione da Castelfranco, definendolo "presunto maestro"¹⁶². Nel saggio lo studioso afferma che Tiziano e Giorgione sicuramente non lavorarono insieme alla decorazione del Fondaco dei Tedeschi, lo fecero in tempi diversi, non distanti gli uni dagli altri, ma non nega l'evidenza di una forte influenza. I dettagli di tale ascendente che lo studioso nota nelle opere del giovane cadorino fanno riferimento in particolare alla resa degli sfondi paesaggistici, che accompagneranno Tiziano anche in molte delle opere della maturità, e nella realizzazione di soggetti inseriti in contesti mitologici e/o bucolici, entrambe caratteristiche che riscontra nel *Concerto campestre* del Louvre¹⁶³.

La nota più interessante del testo risiede nell'accento al dialogo tra la cultura fiamminga e quella veneziana. Questa maggiore comunicazione ha portato alla reciproca influenza

¹⁶⁰ Il titolo delle opere citate è ripreso testualmente dal catalogo stesso in D. Alan Brown, *Bellini e Tiziano*, in *Tiziano*, 1990, p. 58

¹⁶¹ G. Robertson, *The Genius of Venice 1500-1600*, ed. Jane Martineau: riportando delle prove tecniche sostiene che la pala è stata realizzata in due momenti differenti successivi e non contemporanei alla battaglia (1506), interpretandola come un'opera commemorativa dello scontro. Altra parte della comunità scientifica segue la teoria di Crowe e Cavalcaselle, *Tiziano la sua vita e i suoi tempi*, vol. 2, Londra, 1877, vol. I, pp. 73-79, secondo cui l'opera sia da ascrivere al 1502 anno della battaglia di San Maura.

¹⁶² T. Pignatti, *Giorgione e Tiziano*, in *Tiziano* 1990, p. 72.

¹⁶³ Ivi, p. 74. Pignatti sottolinea come la pennellata misurata evidente dai raggi x del *Cristo portacroce* di San Rocco sia un'altra evidenza dell'influenza giorgionesca sull'operato giovanile del cadorino, come anche lo sfondo della *Venere dormiente* di Dresda che sembra essere stato realizzato da Tiziano. Vedi anche T. Pignatti, *Giorgione*, Londra, 1971 in cui attribuisce il *Concerto campestre*, *Cristo e l'adultera* e la *Madonna con Santi* del Prado. Nel saggio in catalogo

delle due realtà, dando inizio ad un nuovo capitolo della storia della pittura veneziana. In questo senso è fondamentale ricordare la presenza di Albrecht Dürer a Venezia tra il 1505 e il 1506, presso la chiesa di San Bartolomeo a Rialto¹⁶⁴: Pignatti nota che i lacerti di Tiziano degli affreschi del Fondaco dei tedeschi sono caratterizzati da un gusto più prettamente nordico che classico, affermando come sia probabile che il giovanissimo Tiziano, vent'enne, abbia subito l'influenza e il fascino di questo importante artista e della cultura fiamminga stessa.

Il connubio tra le influenze, dirette e non, di questi tre famosi artisti, ha contribuito a porre le basi per un artista divenuto famoso in tutta Europa e in tutto il mondo, per i colorismi, per l'attenzione al dettaglio, per la resa psicologica e per il superamento della natura. Ma in realtà nessuno dei due saggi ci fornisce prove "concrete" dei rapporti descritti: a livello di documentazione non sono state pubblicate nuove scoperte riguardo la giovinezza di Tiziano che era ed è tutt'oggi lacunosa e misteriosa; quelle riportate nei due testi sono "solo" analisi stilistiche basate sugli studi approfonditi realizzati dai due emeriti studiosi. Gino Benzoni¹⁶⁵, in un saggio interno al catalogo realizza un quadro storico, politico e culturale della Venezia in cui Tiziano vive e opera.

A seguito della sconfitta di Agnadello (1509) contro la lega di Cambrai, la città di Venezia comincia a perdere il ruolo di centralità che giocava sullo scacchiere politico internazionale e perde anche molti possedimenti importanti. La laguna si sente schiacciata dalle molte pressioni esterne e culturalmente sente il bisogno di risvegliare e alimentare il mito di antichissima tradizione della città per continuare a sentirsi dominatrice nello scacchiere d'Europa. Retta da un buon governo e da un efficiente sistema legislativo, famosa per la sua bellezza unica, per la tranquillità e la pace universale, Venezia incarna la libertà, rappresentando un caso unico ed eccezionale di "liberismo" culturale, politico e artistico in un'Italia posta sotto il controllo degli Asburgo e lo sguardo vigile della Santa Sede. La Serenissima si innalza a centro d'Europa e del mondo, non che lo fosse realmente: non si tratta di una supremazia militare o politica, ma ideologica.

Anche se politicamente e militarmente non si tratta della più grande potenza internazionale, la città di Venezia diviene, però, centro di primaria importanza per lo

¹⁶⁴ Per la realizzazione della tavola con la *Festa del Rosario*, destinata alla chiesa della comunità tedesca di Venezia, San Bartolomeo a Rialto, oggi conservata alla Národní Galerie di Praga.

¹⁶⁵ Nato a Bolzano il 15 maggio 1937, laureato in lettere il 24 febbraio 1960 è attualmente ordinario di storia della storiografia presso la facoltà di lettere dell'Università di Venezia, direttore dell'istituto per la storia di Venezia della fondazione Giorgio Cini, membro del comitato direttivo della Storia di Venezia dell'Enciclopedia Italiana e nella stessa col ruolo di coordinatore, socio effettivo della deputazione di storia patria per le Venezia.

sviluppo, la produzione e la diffusione della cultura: musica, arti figurative, filologia, filosofia e scienza si sviluppano intensamente grazie alla convergenza di prestigiose presenze culturali e artistiche¹⁶⁶. Nel XVI secolo Venezia è dunque in forte fermento artistico, volto alla rinascita della città e all'aumento della sua grandezza e fama nel mondo; per questo i cantieri in laguna sono continui e gli incendi del 1574 e del 1577 in Palazzo Ducale porteranno alla sua ricostruzione e decorazione.

In questo fermento culturale e artistico cresce e matura il “divin pittore” Tiziano Vecellio la cui figura viene analizzata a 360° nei successivi saggi interni al catalogo.

In particolare, Charles Hope¹⁶⁷ e Rona Goffen¹⁶⁸ analizzano i rapporti che l'artista ha instaurato con i suoi mecenati e come si è comportato in occasione delle varie committenze – pubbliche e private, religiose e profane: Tiziano non si è mai legato a nessuna corte e nessun cliente in particolare, se non in età avanzata alla corte asburgica, ma senza mai riservare a nessuno l'assoluta esclusività. In entrambi i saggi, viene risaltato il genio del maestro nell'essere riuscito a rinnovare il linguaggio artistico iconografico tradizionale, in più occasioni: a cominciare dalla pala dell'*Assunta* per la chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari (1518), la grande pala d'altare che lo ha reso famoso in tutta la Repubblica in Venezia, passando per i soggetti mitologici, come le tele realizzate per il camerino d'Alabastro di Alfonso I d'Este, fino ai grandi ritratti che hanno contribuito ad accrescere la sua fama in tutta Europa.

Antonio Paolucci¹⁶⁹ ha redatto un saggio in catalogo riguardante la carriera da ritrattista di Tiziano, sottolineando la grande capacità del maestro di rappresentare la realtà

¹⁶⁶ Tante presenze non veneziane che modernizzano e ampliano il linguaggio artistico della scuola veneziana. Ad esempio, a seguito del sacco di Roma del 1527 da parte dei lanzichenecchi, sono confluiti a Venezia due personalità della portata di Pietro Aretino e Jacopo Sansovino che, come sappiamo, assieme a Tiziano e ad altri intellettuali e artisti creeranno una loro cerchia. Nel 1539 è registrato il soggiorno di Francesco Salviati a Venezia con Giuseppe Porta, detto Salviati; lavorano insieme a palazzo Grimani con altri prestigiosi artisti provenienti dal centro Italia, come lo specialista di grottesche Giovanni da Udine. Tra il 1541 e il 1542 giunge a Venezia anche Giorgio Vasari che realizza le scenografie per l'opera *Talanta* di Pietro Aretino. Tra il 1561 e il 1564 anche Federico Zuccari giunge a Venezia per realizzare la decorazione di Palazzo Ducale e nel 1566 Vasari soggiorna a Venezia una seconda volta, facendo visita all'atelier del maestro Tiziano del quale aggiungerà la biografia nella seconda edizione delle sue *Vite*.

¹⁶⁷ C. Hope, *Tiziano e i suoi mecenati*, in *Tiziano*, Venezia, 1990, pp. 77-84. Hope è storico dell'arte e membro onorario del Warburg Institute di Londra che ha diretto dal 2001 al 2010. Nelle sue ricerche ha dedicato particolare attenzione all'arte rinascimentale, nello specifico all'ambito pittorico tra il XV e XVII secolo, concentrandosi sui fattori sociali ed economici legati alla produzione dell'arte, sul rapporto tra artisti e committenti e sul tema del *patronage*.

¹⁶⁸ R. Goffen, *Tiziano, i suoi donatori e le opere sacre*, in *Tiziano*, Venezia, 1990, pp. 85-93. Nata a Brooklyn nel 1944 si laurea presso il Mount Holyoke College nel 1966 e nel 1974 vince il dottorato di ricerca presso l'Università della Columbia. Ha insegnato come docente di storia dell'arte presso prestigiose atenei tra i quali l'Università dell'Indiana, quella di Princeton e per dieci anni ha insegnato all'Università Duke prima di spostarsi alla Rutgers University in New Jersey.

¹⁶⁹ A. Paolucci, *I ritratti di Tiziano*, in *Tiziano*, Venezia, 1990, pp. 101-108. Nato a Rimini nel 1939 è stato ministro dei Beni Culturali e Ambientali dal 1995 al 1996 durante il Governo Dini. Nel 1997, a seguito del

psicologica e fisica dei soggetti, riuscendo anche nell'impresa di migliorarne i difetti: i suoi "modelli" sono stati imperatori, principi, papi, dogi ma anche antiquari, letterati e uomini del suo tempo. La qualità dei ritratti realizzati da Tiziano è altissima: Paolucci evidenzia come, se nel corso della sua lunga carriera le opere, pubbliche o private, di soggetto sacro e/o profano, hanno subito un "calo di tensione", ciò non è mai avvenuto per i ritratti. Paolucci riporta il commento del Vasari riguardo la produzione da ritrattista di Tiziano a seguito della visita alla bottega del pittore avvenuta nel 1566: il toscano, vedendo la bravura del maestro, afferma che il cadorino deve aver cominciato la sua carriera come ritrattista e che in quel genere fosse "gemello del suo maestro Giorgione"¹⁷⁰. Staccandosi sempre di più dalle composizioni giorgionesche, eliminando parapetti e inquadrature prospettiche, Tiziano sperimenta anche nella ritrattistica nuovi espedienti iconografici: il corpo del soggetto occupa ormai tutta la superficie pittorica, infondendo nuova forza alla figura.

Ma Paolucci sottolinea in particolare la capacità di Tiziano di riuscire a rappresentare gli uomini del suo secolo con l'oggettività inflessibile di uno storico, combinato con il talento di produrre immagini dei suoi contemporanei che sembrano essere state dipinte per dare a lui e a noi puro piacere visivo, qualcosa di cui i nostri sensi possono godere¹⁷¹.

Proprio per proteggere e valorizzare l'unicità delle opere del maestro che dal 1970 al 1990 la Soprintendenza dei Beni Artistici e Storici di Venezia ha lanciato un programma di conservazione di tutti i dipinti di Tiziano presenti in laguna; tra questi i trattamenti più importanti sono stati, senza dubbio, gli interventi fatti sulla gigantesca *Assunta dei Frari*¹⁷². L'obiettivo principale del progetto è quello di mettere in salvo e di proteggere il patrimonio tizianesco presente in laguna.

Giovanna Nepi Scirè, Soprintendente dei Beni Artistici e Storici della città di Venezia, ha avuto la responsabilità di far partire il progetto e di riportare in catalogo i risultati delle analisi e delle puliture realizzate sulle opere di Tiziano. I risultati ottenuti hanno dato nuova leggibilità alle opere e hanno riaperto la strada ad una rilettura delle analisi critiche

terremoto che colpì Marche e Umbria, venne nominato Commissario straordinario del Governo per il restauro della Basilica superiore di San Francesco ad Assisi. Dal 2007 al 2016 ha diretto i Musei Vaticani, nominato da Papa Benedetto XVI.

¹⁷⁰ Ivi, p. 106.

¹⁷¹ Ivi, p. 107.

¹⁷² Per un maggiore approfondimento riguardo agli interventi attuati sulla pala d'altare si rimanda a F. Valcanover, *Il restauro dell'Assunta*, in *Tiziano nel quarto centenario della sua morte (1576-1976)*, pp. 41-51. In quel periodo la Soprintendenza di Venezia non possedeva i macchinari e i fondi necessari per realizzare delle esaustive riflettografie e radiografie, di queste ne vennero realizzate solo due, nessuna delle due reputata soddisfacente.

della comunità scientifica; inoltre, la pulitura realizzata su molti dipinti ha portato nuova luce sul processo creativo attuato dal pittore.

Molte delle opere presentano evidenti aggiunte postume, probabile risultato di precedenti restauri conservativi che in parte sono stati eliminati e hanno restituito alle opere l'aspetto originario. In alcuni casi l'azione sull'opera è stata fondamentale per assicurare l'aderenza dello strato pittorico al suo supporto, evitando così che il colore si stacchi¹⁷³. Ma l'aspetto che ha sorpreso di più i ricercatori sono i numerosi pentimenti da parte di Tiziano che si sono palesati grazie all'uso dei raggi-x e delle riflettografie. In alcuni casi si tratta solo di piccole modifiche – lo spostamento di pochi centimetri di un arto o di una veste o una leggera torsione della testa – in altri dipinti invece Tiziano rivoluziona completamente l'opera e ruota anche la tela, con il soggetto già impostato, per realizzarne un altro completamente diverso, come nel caso della *Madonna con il Bambino* delle Gallerie dell'Accademia. Grazie alle analisi a raggi x è emersa, sotto al soggetto che conosciamo, il volto di una donna capovolto in parte ben definito.

Grazie agli interventi di pulitura di molte tele è emerso il colorismo vivo e brillante della pittura ad olio tizianesca, un tessuto pittorico vibrante, riportando le opere all'antico splendore e liberandole da patine di sporcizia. Inoltre, la Soprintendente si concentra sulla storia conservativa di alcune famose tele, sottolineandone la fragilità e le varie problematiche legate al restauro di dipinti così delicati. In particolare, Giovanna Nepi Scirè riporta nel dettaglio i vari restauri cui sono stati sottoposti il *Martirio di San Lorenzo* dei Gesuiti a Venezia, partendo dal primo restauro realizzato nel 1797 presso il Louvre di Parigi, fino ad arrivare al più recente intervento del 1981 come da progetto della Soprintendenza e l'*Annunciazione* di San Salvador di Venezia che, assieme alle radiografie a raggi x, ha confermato anche una serie di pentimenti dell'artista e ha rivelato anche delle aggiunte e delle modifiche realizzate da un pittore identificato con il nome di Philipp Esengren.

Inoltre, grazie al restauro delle opere che si trovano a Venezia, dalla prima fase giovanile alla vecchiaia, è stato possibile realizzare una campionatura finalizzata sia alla documentazione dello stato di conservazione delle pitture sia allo studio dei materiali e della tecnica adottata per la singola opera¹⁷⁴.

¹⁷³G. Nepi Scirè, *Conservazioni recenti dei dipinti di Tiziano a Venezia*, in *Tiziano*, 1990, pp. 120-122. In catalogo la studiosa riporta in questo caso gli esempi del *Sacrificio di Isacco* e di *Davide e Golia*, tele realizzate per la chiesa di Santo Spirito in Isola, datate tra il 1542 e il 1544.

¹⁷⁴ L. Lazzarini, *Note su alcune opere comprese tra il 1510 e il 1542*, in *Tiziano*, 1990, pp. 378. Le opere cui si fa riferimento sono il *San Marco in trono con i Santi Cosma e Damiano, Rocco e Sebastiano* (1510

Quello della studiosa Nepi Scirè è l'ultimo saggio del catalogo, successivamente le riproduzioni fotografiche e annesse schede delle opere esposte in mostra, anche se nelle pagine del catalogo ritroviamo anche alcuni dipinti che non erano esposti concretamente a Palazzo Ducale, ma sono presenti sul territorio di Venezia e sono da inserire nel percorso tizianesco interno alla città; l'esempio più importante è la pala dell'*Assunta* della chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari.

Le opere del maestro, dipinti e disegni, hanno occupato quattordici sale del grande Palazzo Ducale di Venezia¹⁷⁵ e in questo contesto il curatore italiano Valcanover ha deciso di esporre i disegni del maestro assieme alle tele per meglio rappresentare il percorso dell'artista nel tempo, a differenza di altre esposizioni che vedremo di seguito: «Così un foglio con sei studi per San Sebastiano e una Madonna cade nel vuoto del politico Averoldi, di cui è premessa [...] i due Cavalieri di Monaco e dell' Ashmolean Museum richiamano La battaglia di Cadore, distrutta anch' essa nell' incendio del 1577»¹⁷⁶. Altra interessante novità sul fronte espositivo è la scelta del curatore di installare in ogni sezione della mostra il monitor di un computer in cui passano in continuità le immagini, prima del quadro finito e poi degli strati sottostanti il colore, immagini queste ottenute grazie agli esami radio e spettrografici cui l'opera è stata sottoposta. Il risultato è tutto a vantaggio dello spettatore che attraverso immagini digitali può osservare da vicino lo sviluppo dell'opera e il modo in cui Tiziano procedeva per la realizzazione delle sue tele.

Le opere sono state disposte con molta semplicità all'interno delle sale, senza orpelli reputati evidentemente inutili anche dall'organizzatore stesso, in quanto il centro della

ca.); l'*Assunta* e la *Pala Pesaro* della basilica dei Frari; la *Presentazione di Maria al Tempio* (1534-1539), oggi alle Gallerie dell'Accademia e l'*Annunciazione* della Scuola Grande di San Rocco. Dalle analisi sopra citate è emerso il largo uso di smalti nella produzione giovanile e in quella matura del maestro; usando gli smalti il colore steso sulla tela diventa molto più intenso. G. Bortolaso, Note su alcune opere comprese tra il 1542 e il 1576, in *Tiziano*, 1990, p. 385. In questo caso si tratta di *Davide e Golia*, *Caino che uccide Abele* e il *Sacrificio di Isacco* tutte dalla sagrestia di Santa Maria della Salute; il *Doge Grimani inginocchiato dinanzi alla Fede* di Palazzo Ducale e la *Pietà*. Nell'analisi delle prime tre opere è emersa una tecnica pittorica ridotta all'essenziale e in cui vengono usati pochi pigmenti. Anche nella seconda è il colore a meglio definire le parti ma in questo caso torna l'uso dello smalto colorato, soprattutto nella realizzazione della brace ardente sotto la graticola che intensifica il rosso. La *Pietà* presenta molte ridipinture e gli studiosi si sono concentrati sull'incarnato di Cristo, le vesti della Maddalena e il manto di San Girolamo – in catalogo vi è ancora il dubbio se possa anche essere un Giuseppe d'Arimatea. Dalle analisi risulta che non c'è traccia di disegno preparatorio a carboncino e che le varie parti sono realizzate per sovrapposizione di colori.

¹⁷⁵ *Tiziano ha 5 secoli ma non li dimostra*, «Corriere della sera.it», 11 aprile 1990, p. 11. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ridolfi1835bd1>

¹⁷⁶ *I segreti della "regia" firmata Valcanover*, «la Repubblica.it», 19 maggio 1990.

mostra sono le opere e i risultati scientifici emersi dalle nuove ricerche portate avanti fino a quel momento. La luce ha giocato un ruolo importante nell'espositivo rendendo il percorso suggestivo: le sale sono buie, ricoperte da pannelli neri su cui sono state disposte le tele, illuminate solo da piccoli fari puntati direttamente sulle stesse opere¹⁷⁷, moda questa che, come vedremo, continua a sussistere anche in tempi più recenti.

Nonostante la mostra si presenti come un'antologia completa della vita e dell'operato del famoso pittore, tuttavia si evidenziano delle carenze nella trattazione di alcuni aspetti; ad esempio in nessun luogo del percorso e neanche in catalogo viene dato particolare rilievo alla cerchia di amici che Tiziano aveva a Venezia, di cui faceva parte il suo amico nonché *manager* Pietro Aretino, che sappiamo essere stata fondamentale per la sua vita e la sua carriera di pittore. Anche la fase giovanile del maestro è poco rappresentata, nonostante siano presenti opere di grande importanza¹⁷⁸ mancano comunque altre opere esplicative della fase iniziale del pittore, assenti in mostra per motivi di tutela e conservazione delle tele stesse. Il periodo che è stato meglio rappresentato in mostra è la produzione tarda del maestro, le cui opere sono intrise del profondo travaglio spirituale del tempo in cui Tiziano sta vivendo la sua vecchiaia¹⁷⁹.

In occasione di questa esposizione e degli altri eventi ad essa contemporanei in laguna il comune di Venezia ha deciso che tutte le esposizioni potranno essere visitate solo su prenotazione, in vista del grande afflusso di turisti previsti e onde evitare lunghe code e inutili sovraffollamenti¹⁸⁰. La mostra Tiziano non potrà ospitare più di trecento persone l'ora – arrivando ad un totale di circa tremila visitatori al giorno – dunque, l'assessore alla cultura, Fulgenzio Livieri, ha organizzato un meccanismo di prenotazione telefonica: il biglietto d'ingresso può essere acquistato telefonando a 15 punti vendita presso delle agenzie di viaggi disseminate in tutta Italia. Per i visitatori esteri ne sono stati attivati 5 in Europa e uno negli States: i turisti prenotano telefonicamente i biglietti indicando la data e l'ora di visita desiderati per poi ritirarli direttamente in presenza a Palazzo Ducale¹⁸¹.

L'inaugurazione della mostra avviene il 1° giugno e per l'occasione il cortile interno del Palazzo del doge è stato rivestito tutto di fiori e sono state sistemate lunghe file di sedie,

¹⁷⁷ R. Bianchin, *Tiziano seduce Venezia*, «laRepubblica.it», 1° giugno 1990.

¹⁷⁸ *La Pala di Anversa, il Concerto di Palazzo Pitti e la Fuga in Egitto*.

¹⁷⁹ M. Gregori, *Tiziano ovvero lo splendore della natura*, «Corriere della Sera», 3 giugno 1990.

¹⁸⁰ *Per Tiziano prenotazione obbligatoria*, «laRepubblica.it», 18 aprile 1990.

¹⁸¹ R. Bianchin, *Tiziano seduce Venezia*, «laRepubblica.it», 1° giugno 1990.

il tutto per accogliere l'allora presidente della repubblica Francesco Cossiga, accompagnato arrivano dal presidente del senato Spadolini, dal ministro dei Beni Culturali Facchiano e dal presidente del parlamento europeo Baron Crespo, è presente anche l'allora patriarca di Venezia Marco Cè. Da un palchetto rosso il primo a fare il suo intervento riguardo la mostra è il sindaco della città lagunare, Antonio Casellati, il quale afferma che nel celebrare un artista così importante come Tiziano, al contempo si celebra Venezia stessa. Dopo di lui prende la parola il presidente del comitato promotore della mostra, l'eurodeputato socialista Nereo Laroni, il quale auspica che con questa mostra si apra una nuova idea di collaborazione tra pubblico e privato nell'ambito culturale, secondo cui la responsabilità delle scelte culturali resta in mano pubblica, ma si fa un uso equanime delle risorse con i privati che possono e devono intervenire anche nella fase organizzativa¹⁸². Viene ulteriormente sottolineato come la mostra sia un esempio di collaborazione tra istituzioni italiane e straniere con il supporto dell'iniziativa privata¹⁸³. Nel corso della visita il capo dello Stato indugia su alcune opere senza però azzardare commenti di natura tecnica, ma in una breve intervento il capo di Stato sottolinea come «il nostro Paese è grande sia per i suoi valori politici, sia per i suoi valori giuridici, ma è grande anche per i suoi valori umani e i suoi valori artistici. La mia presenza qui vuole essere la testimonianza di questo impegno culturale senza il quale noi non saremmo neanche Nazione. La mia presenza qui vuole essere una dimostrazione di fiducia verso questo nostro Paese che ha tanti problemi, tante cose ancora da fare, ma che ha un patrimonio di valori umani, valori culturali, valori artistici, attraverso i quali si deve avere, non la speranza, ma la certezza che possiamo continuare ad essere una grande Nazione»¹⁸⁴.

L'affermazione del Presidente della Repubblica è poetica e indubbiamente ispirata dai più alti sentimenti, ma ciò che stona è il contesto in cui tali parole sono state dette. Vero è che Cossiga è stato a Capo del Paese in un momento storico indubbiamente particolare per la nostra nazione, ma cosa c'entrano i problemi politici di quegli anni con la mostra monografica celebrativa della nascita di un pittore del XVI secolo?

¹⁸² In riferimento al cospicuo aiuto finanziario versato dall'azienda Galileo Industrie Ottiche.

¹⁸³ R. Bianchin, *In tremila all'assalto di Tiziano per la "prima" a Palazzo Ducale*, in «laRepubblica.it», 2 giugno 1990.

¹⁸⁴ *Intervento per l'inaugurazione della Mostra "Tiziano" a Palazzo Ducale, promossa in occasione del V Centenario della nascita di Tiziano Vecellio*, Venezia, 1° giugno 1990, da *Discorsi e interventi di Francesco Cossiga 3 luglio 1985 – 27 aprile 1992*, in Archivio storico della Presidenza della Repubblica: <https://archivio.quirinale.it/aspr/>.

Il Presidente con una tale affermazione ha voluto ricordare agli italiani che la nostra è una Nazione grande da molti secoli e incoraggiare la stessa classe politica e ricordarsi di queste gloriose radici per poter rendere ancora grande la nazione Italia. Il punto rimane sempre lo stesso: perché i cittadini italiani e i politici in particolare dovrebbero guardare alle opere di un artista per aspirare di fare il meglio per il nostro Paese? È evidente che si tratti di retorica che coglie un'occasione pubblica per richiamare all'ordine tanto la legge quanto la classe politica, ma non sarebbe stato forse meglio se il Presidente si fosse riserbato una tale affermazione per un altro contesto e nel caso della mostra si fosse prodigato in semplici apprezzamenti sulle opere e complimenti agli organizzatori e agli storici dell'arte per il loro lavoro?

Inoltre, c'è un fatto che vale la pena di essere citato ai fini di questo lavoro. A poco meno di due mesi dall'inaugurazione della mostra il 21 agosto 1990 due quotidiani nazionali, il «Corriere della Sera»¹⁸⁵ e «la Repubblica»¹⁸⁶, pubblicano due articoli il cui soggetto è lo stesso: un «Tiziano ritrovato»¹⁸⁷. In entrambi i pezzi narrano la vicenda di questa tela, proveniente da una collezione privata di Treviso e che gli esperti della soprintendenza veneziana attribuiscono al grande pittore cadorino. La tela era stata presentata ad un'asta a Milano e, dopo essere passata per un antiquario di Bergamo, è entrata in possesso del collezionista trevigiano nel 1989. In un'intervista rilasciata al Corriere, l'uomo colleziona opere da anni e chiede di mantenere l'anonimato per motivi di sicurezza. Dopo aver acquistato la tela ad un modico prezzo¹⁸⁸, questa è stata portata a restaurare dall'uomo e mostrata al dottor Ettore Merkel, della soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia. L'opera rappresenta un *San Girolamo penitente*, soggetto caro a Tiziano nell'ultima fase della sua produzione ed è stata presentata ad un convegno tenutosi a Pieve di Cadore, città natale del pittore, dal 17 al 18 agosto dello stesso anno¹⁸⁹. Durante il convegno, nel volto del santo eremita, è stato riconosciuto l'autoritratto del maestro di Cadore, cosa che Tiziano ha fatto spesso in altre versioni dello stesso soggetto. Si tratta infatti di un quadro che Tiziano avrebbe dipinto solo per sé, in tarda età.

Non è impossibile trovare un'opera autografa di un importante maestro come Tiziano, ma sulle attribuzioni bisogna essere sempre cauti, basta una pulitura o un'osservazione

¹⁸⁵ G. Stefani, *Un tocco di giallo su Tiziano*, in «Corriere della Sera», 21 agosto 1990.

¹⁸⁶ *Il Tiziano ritrovato: Nel quadro dipinse la sua vecchiaia*, in «laRepubblica.it», 21 agosto 1990.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ G. Stefani, *Un tocco di giallo su Tiziano*, in «Corriere della Sera», 21 agosto 1990.

¹⁸⁹ *Tiziano dopo Tiziano, induzioni e deduzioni*, Atti del Convegno internazionale di studi promosso dalla Magnifica Comunità di Cadore nel quinto centenario della nascita, Pieve di Cadore, 17-18 agosto 1990.

attenta da parte di uno studioso più esperto ed ecco che la situazione cambia completamente. Il «Corriere» si pone delle giuste domande: perché, ad esempio, realizzare un convegno a Pieve di Cadore ad agosto e presentare una “nuova” tela di Tiziano, mentre in laguna procede con grande successo la mostra a Palazzo Ducale e sono già previste delle giornate di studi per settembre?

Soprattutto sembra che la tela non sia del tutto nuova agli organizzatori dell’esposizione e allora perché escluderla e non decidere di collaborare anche con la Magnifica Comunità di Cadore per meglio approfondire la questione? La risposta viene immediata dalle sale di Palazzo Ducale: la commissione organizzatrice ha affermato di voler esporre solo opere di proprietà pubblica¹⁹⁰. Perché giustificarsi con un’affermazione del genere? Il fatto che un’opera sia di proprietà pubblica dovrebbe forse far desistere gli organizzatori dal prelevarla, sia perché priva il luogo in cui è conservato di un pezzo, sia perché, in quanto presente in una collezione pubblica, è sempre visibile e raggiungibile a tutti i visitatori, siano essi italiani o stranieri. Proprio perché facente parte di una collezione privata si sarebbe potuto approfittare della mostra per presentare l’opera sia al grande pubblico, sia agli studiosi che avrebbero potuto discutere tutti sulla sua originalità e autografia.

Bisogna anche sottolineare che la mostra si era riserbata l’intento di presentare solo opere di certa autografia e presentare una tela appena rinvenuta su cui aleggiavano non pochi dubbi e scetticismi, ma la mostra poteva essere sfruttata proprio per aprire un dibattito a riguardo e il “nuovo” *San Girolamo* poteva essere sottoposto alle dovute analisi per attivare la ricerca e generare un buon terreno di confronto tra sostenitori della paternità tizianesca e non.

Nel mondo espositivo sembra che prendano sempre più piede due tendenze altamente negative per le mostre stesse e per il campo della ricerca: quella per cui in mostra non possono essere presentate più voci che si alzano dallo stesso coro degli studiosi, ma una sola deve vincere, solitamente la più popolare e più accattivante per il pubblico, senza che le altre vengano prese in considerazione, spesso neanche durante le giornate di convegni.

¹⁹⁰ G. Stefani, *Un tocco di giallo su Tiziano*, in «Corriere della Sera», 21 agosto 1990.

Capitolo III. Le mostre tizianesche del XXI secolo

III.1. Dal 2003 al 2007

È inutile sottolineare che dal 1935 al 2007 sono state numerosissime le mostre che si sono succedute all'insegna dell'elogio di questo grande artista, tanto che sarebbe semplicemente impossibile analizzarle tutte. Ci concentreremo perciò sulla più stringente attualità, cioè sulle mostre realizzate dall'inizio del XXI secolo, monografiche e non, attraverso le quali si è tentato di riunire parte del *corpus* del maestro, sfidando in taluni casi l'impossibile ambizione della completezza su modello dell'antica mostra di Nino Barbantini. Inoltre, la scelta delle seguenti mostre che vengono brevemente analizzate in questo paragrafo si è basata sul grado di "popolarità" raggiunto dalle esposizioni: come si potrà constatare di seguito, tutte le seguenti mostre sono state largamente pubblicizzate e presentate come "l'evento dell'anno da non perdere", usando proprio la parola "evento" per riferirsi ad una mostra. Vedremo come tutte le esposizioni qui presentate – alcune realizzate sul territorio nazionale, altre all'estero o in una collaborazione tra musei – hanno riscontrato un grande successo di pubblico, ma nella maggior parte di esse manca un elemento fondamentale per la concreta riuscita di una mostra: l'intento scientifico.

Nel 2003 la National Gallery di Londra e il Museo del Prado di Madrid, collaborano alla realizzazione di un'esposizione dedicata a Tiziano.

La mostra curata da David Jaffé sul versante inglese è stata dapprima ospitata nella capitale del Regno Unito e contava quarantaquattro opere¹⁹¹; successivamente ventisei di quelle opere sono state spostate a Madrid, sotto la curatela di Miguel Falomir, ove apre i battenti una mostra dai numeri decisamente più modesti che constava di un totale di sessantacinque tele¹⁹².

Entrambe le esposizioni seguivano un rigido percorso cronologico, partendo dagli esordi della pittura tizianesca, fino ad arrivare allo stile tardo del maestro, il discusso non-finito.

¹⁹¹ *Titian*, (Londra, National Gallery, 19 febbraio – 18 maggio 2003), a cura di David Jaffé, Londra, National Gallery Company, 2003.

¹⁹² *Tiziano* (Museo Nacional del Prado, Madrid, 10 June–7 September 2003), a cura di Miguel Falomir, Museo Nazionale del Prado, Madrid, 2003.

Il punto di partenza di tutte e due le mostre era un gruppo di tele di committenza privata di soggetto devozionale che includeva la tavola con *Jacopo Pesaro presentato a San Pietro da papa Alessandro VI Borgia*, sottoposta ad un recente intervento di pulitura¹⁹³.

Il cuore della mostra londinese è il tentato riallestimento del *Camerino* del Duca di Ferrara, Alfonso d'Este, le cui opere sono state riunite in unico luogo per la prima volta dal XVII secolo: il *Bacco e Arianna*, dalla collezione della National Gallery di Londra, *L'offerta a Venere* e il *Baccanale degli Andrii* dal Prado di Madrid; il *Festino degli dei* di Giovanni Bellini dalla National Gallery of Art di Washington. Una grande novità è il prestito delle *Tre età dell'uomo*, direttamente dalla Scozia, dalla collezione privata del duca di Sutherland: l'opera torna a Londra per la prima volta dalla distruzione della Bridgewater House, avvenuta nella seconda guerra mondiale¹⁹⁴.

A Madrid, il curatore si è invece dedicato in particolare al rapporto di Tiziano con i reggenti della corte asburgica, concentrando l'attenzione sulle trentacinque opere della collezione del Prado, tra cui i vari ritratti di Carlo V e del figlio Filippo II e le opere mitologiche, le cosiddette *Poesie*. Anche della versione madrilena vanno sottolineati alcuni prestiti d'eccezione: il *Martirio di San Lorenzo* usciva per la prima volta dal monastero di El Escorial, la *Venere di Urbino* degli Uffizi approdava in Spagna per la prima volta¹⁹⁵.

Entrambe le mostre riscontrarono una risposta molto positiva da parte del pubblico, ma non mancano le critiche da parte del pubblico della stampa specializzata, che riguardano in particolare la mostra di Londra. Molti visitatori si lamentarono per la scelta dello spazio espositivo interno alla National Gallery, l'ala Sainsbury, evidentemente non adatta a valorizzare la paletta cromatica del maestro a causa dei molti problemi di illuminazione ad essa legati. Anche la nuova disposizione delle tele del camerino di Alfonso d'Este decisa da David Jaffé, non è stata accolta positivamente dalla critica. Il curatore afferma di essersi basato sulla rilettura di un documento del 1598, secondo cui il *Festino degli dei* doveva essere posto subito dopo la porta, sulla parete di sinistra. Nell'esposizione le pareti erano invertite e entrando nello spazio, il visitatore vedeva prima di tutto il *Bacco e Arianna*, seguito dall' *Offerta a Venere*; mentre il *Baccanale degli Andrii* e il *Festino*

¹⁹³ B. L. Brown, *Reviews of exhibitions*, in «Renaissance Studies», Vol. 18, No. 1, Special Issue: The Renaissance in the Celtic Countries (march 2004), pp. 113-123, p. 115.

¹⁹⁴ P. Humfrey, *Titian, London*, in «The Burlington Magazine», Vol. 145, No. 1201 (Apr., 2003), pp. 304-306, p. 304;

¹⁹⁵ M. Vignolo, *Madrid celebra Tiziano, il genio dei «potenti»*, «Corriere della Sera», 10 giugno 2003, p. 37;

degli dei, uno accanto all'altro, erano affiancati da una cornice vuota, a simboleggiare l'opera di Dosso Dossi per lo stesso camerino¹⁹⁶.

La ricostruzione della disposizione è stata definita sbagliata sul piano storico, intanto perché il documento del 1598 era stato male interpretato, e poi Jaffé aveva dimenticato di prendere in considerazione una lettera del 1518, in cui Tiziano stesso chiedeva delucidazioni circa il punto della parete lunga sarebbe stata posizionata l'*Offerta a Venere*¹⁹⁷. Indubbiamente l'opportunità di poter finalmente rivedere riunite dopo tanti secoli le quattro opere destinate al signore di Ferrara, ha creato un effetto stupefacente sugli spettatori, ma le scelte espositive dettate dai gravi errori commessi dal curatore non hanno reso possibile la ricostruzione di quell'atmosfera magnifica e di meditato isolamento che si doveva respirare nel Camerino¹⁹⁸.

Anche il catalogo risulta alquanto deludente e confuso in virtù delle scelte compiute riguardo la bibliografia, considerata manchevole di numerosi e importanti studi più o meno recenti: così dalle pagine del *Burlington* l'autorevole voce di Peter Humfrey non manca di precisare come: «*Too many of the entries are in fact disappointingly superficial, and fail to do justice to the richness and complexity of the research on Titian undertaken over the past two or three decades*¹⁹⁹».

Anche Beverly Louis Brown denuncia come gli autori del catalogo di Londra hanno dovuto ridurre i testi per rispettare il limite massimo del conteggio di parole che era stato loro imposto, obbligati a usare un linguaggio comprensibile a tutta la popolazione, omettendo o mal sintetizzando molte informazioni²⁰⁰.

Il museo spagnolo, invece, ha riservato alle tele tutto il grande corridoio centrale del Prado, caratterizzato da alti soffitti e volte vetrate, perennemente inondate di luce naturale²⁰¹. La mostra viene presentata come una delle più grandi e complete esposizioni ontologiche su Tiziano organizzata all'estero, seconda solo a quella del 1935 di Venezia,

¹⁹⁶ P. Humfrey, *Titian, London*, in «The Burlington Magazine», Vol. 145, No. 1201 (Apr., 2003), pp. 304-306, p. 304.

¹⁹⁷ B. L. Brown, *Reviews of exhibitions*, in «Renaissance Studies», Vol. 18, No. 1, Special Issue: The Renaissance in the Celtic Countries (march 2004), pp. 113-123, p. 115.

¹⁹⁸ cit. Ivi p. 117: «fece ben poco per trasmettere il senso di solitudine o munificenza che il camerino originale doveva avere».

¹⁹⁹ «Troppe delle voci sono infatti deludentemente superficiali, e non riescono a rendere giustizia alla ricchezza e alla complessità della ricerca su Tiziano intrapresa negli ultimi due o tre decenni» P. Humfrey, *Titian, London*, in «The Burlington Magazine», Vol. 145, No. 1201 (Apr., 2003), pp. 304-306, p. 305.

²⁰⁰ B. L. Brown, *Reviews of exhibitions*, in «Renaissance Studies», Vol. 18, No. 1, Special Issue: The Renaissance in the Celtic Countries (march 2004), pp. 113-123, p. 122-123.

²⁰¹ Ivi, p. 117.

realizzata per rendere omaggio all'artista che è stato fondamentale per la formazione della collezione museo²⁰².

Come abbiamo già precisato il percorso espositivo presenta sessantacinque opere divise in cinque sezioni, attraverso le quali si intende evidenziare i mutamenti dello stile del maestro.

Nella prima sezione intitolata *Le Origini* (fino al 1516) vengono presentati gli anni giovanili del maestro e la sua relazione con Giovanni Bellini, Giorgione e Sebastiano del Piombo. Nella sezione successiva, *Appelli rianimati* (1516-1533), viene raccontata la nomina di Tiziano a pittore ufficiale di Venezia e l'ascesi della sua fama a livello nazionale e internazionale. Qui sono raccolte le opere del camerino di Alfonso d'Este, escluso il *Bacco e Arianna* della National di Londra che non è stato possibile spostare per ragioni conservative. In *Da Bologna ad Asburgo* (1533-1551), veniva sottolineato il talento di Tiziano nella ritrattistica, mezzo grazie al quale ottenne successo al livello internazionale. *Il nudo sdraiato e le poesie* è l'unica delle sezioni a non seguire un preciso ordine cronologico, comprendendo opere precedenti come la *Venere di Urbino*. La quinta sezione intitolata *L'ultimo Tiziano* (1554-1576), è la più ricca di opere, in essa prende forma la profonda trasformazione dello stile di Tiziano negli ultimi vent'anni della sua esistenza²⁰³.

C'è un aspetto che la stampa specializzata non dimentica di sottolineare a proposito della mostra del Prado: questo museo è l'unico al mondo a godere del un privilegio di poter far dialogare in un confronto ravvicinato l'opera del maestro con quella dei suoi più o meno diretti eredi – che segnarono i destini della pittura nel secolo successivo, Velàzquez e Rubens²⁰⁴.

Anche il catalogo della mostra di Madrid sembra risultare più ricco e soddisfacente sul piano degli studi citati e realizzati dagli autori dei saggi. Importanti riferimenti di testi scritti da Augusto Gentili e Rona Goffen, vengono aggiunti nelle pagine del catalogo spagnolo, così come anche i rimandi a mostre recenti. Il testo madrileno si presenta, dunque, come un testo adatto al lettore generale, contenente anche una vasta gamma di informazioni che lo rendono un valido strumento per studi futuri²⁰⁵.

²⁰² M. Vignolo, *Madrid celebra Tiziano, il genio dei «potenti»*, «Corriere della Sera», 10 giugno 2003, p. 37.

²⁰³ www.museodelprado.es.

²⁰⁴ C. De Seta, *Vista su Tiziano dentro il Prado*, «Corriere della Sera», 8 agosto 2003, da www.laRepubblica.it.

²⁰⁵ B. L. Brown, *Reviews of exhibitions*, in «Renaissance Studies», Vol. 18, No. 1, Special Issue: The Renaissance in the Celtic Countries (march 2004), pp. 113-123, p. 123.

Tra il 2006 e il 2007 anche Napoli e Parigi celebrano Tiziano attraverso un'esposizione dedicata alla sua produzione di ritratti, messa a confronto con quella di altri artisti del Cinquecento italiano, dal titolo *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*²⁰⁶, in italiano e in francese *Titien. Le pouvoir en face*²⁰⁷.

La mostra ricostruisce la storia del ritratto di corte e l'importanza che ha avuto questo genere di pittura, analizzando in maniera approfondita le diverse declinazioni che tale arte ha assunto nelle scuole pittoriche italiane nel corso del XVI secolo.

A Napoli l'esposizione è stata allestita al Piano Nobile della Reggia di Capodimonte, mentre a Parigi è stata ospitata al Musée du Luxembourg. In entrambe le sedi sono state disposte circa novanta dipinti assieme a quattordici sculture.

A Napoli come anche a Parigi, sono state esposte un totale di trenta tele di mano di Tiziano, o a lui attribuite; tra queste, il *Ritratto di papa Paolo III Farnese assieme ai nipoti*, restaurata per l'occasione, e altre tele tizianesche della collezione Farnese nonché l'*Autoritratto* di Tiziano proveniente da Berlino²⁰⁸.

Accanto alle pitture tizianesche, vengono esposte opere realizzate da altri grandi nomi del Cinquecento tra cui Raffaello, Andrea Del Sarto, i tre Carracci, Sebastiano del Piombo e molti altri, provenienti da musei nazionali e internazionali. L'allestimento è costituito da semplici pannelli di stoffa damascata verde chiara, che da una parte rilassa l'occhio di chi guarda e dall'altra accompagna il visitatore in un'atmosfera distesa e semplice, che lo porta a concentrarsi sui colori e sui dettagli delle opere esposte²⁰⁹.

La prima parte della mostra è dedicata ai ritratti di stato dei più potenti principi, papi e imperatori europei. All'inizio dell'esposizione, le tele della collezione Farnese, in cui è incluso il già citato *Ritratto di Paolo III con i nipoti* e due opere rappresentati rispettivamente Carlo V e il figlio Filippo II d'Asburgo.

Nel catalogo si fa menzione alle due opere come autografe di Tiziano, ma la critica fa leva sui particolari di queste tele che le rendono distanti dallo stile del maestro negli anni intorno al 1550.

²⁰⁶ *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, (Napoli, Museo di Capodimonte, 24 marzo-4 giugno 2006), a cura di N. Spinosa, Napoli, Electa Napoli, 2006.

²⁰⁷ *Titien. Le pouvoir en face*, (Parigi, Musée du Luxembourg, 13 settembre 2006-21 gennaio 2007) a cura di N. Spinosa, J. Fletcher, Milano, Skira, 2006.

²⁰⁸ G. Silvestri, *Tiziano ritrattista*, «Repubblica», 29 marzo 2006, da «laRepubblica».

²⁰⁹ *Ibidem*.

Sono esposti non solo ritratti ufficiali di re e cardinali d'Europa: sfilano all'esposizione anche umanisti, musicisti e antiquari e molti altri soggetti appartenenti alle classi medie o addirittura artigianali. Inoltre, per cercare di controbilanciare l'ovvia predominanza di volti maschili, si sceglie di includere una serie di immagini di donne, per lo più non repute ritratti. Tra queste la *Flora* di Tiziano dagli Uffizi, affiancata ad altre bellezze senza nome, come la *Danae* della collazione Farnese o l'*Antea* del Parmigianino²¹⁰.

Sia a Napoli che a Parigi, le opere sono suddivise per temi, anziché seguire un semplice ordine cronologico o essere presentate a seconda del centro artistico. Ma il catalogo è stato organizzato in maniera diversa rispetto all'allestimento. Nel compendio i dipinti sono riportati divisi in due sezioni. Nella prima troviamo l'elenco delle opere di Tiziano o a lui attribuite, in ordine cronologico; nella seconda, vengono elencate le opere degli artisti in ordine alfabetico.

Nel percorso espositivo, le varie opere sono disposte seguendo una serie ragionata di interconnessioni, che si sono rotte all'interno del catalogo per la suddivisione optata di cui sopra²¹¹. Nonostante tutto, anche in questo frangente la stragrande maggioranza di pubblico ha risposto in maniera positiva all'esposizione. A Napoli, all'apertura erano già segnate poco più di venti mila prenotazioni e la previsione ammontava a circa duecento mila visitatori nei tre mesi di durata della mostra e Parigi non fu da meno²¹².

Quasi contemporaneamente altri due grandi musei internazionali allestiscono in collaborazione una grande mostra dedicata ai primi trent'anni del Cinquecento veneziano: *Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting*²¹³, presentata alla National Gallery of Art di Washington, prima e al Kunsthistorisches Museum di Vienna, poi.

La mostra segue la scia di altre esposizioni realizzate negli ultimi quattro anni, cui si è accennato sopra, focalizzate sulla pittura rinascimentale veneziana. Le tematiche affrontate sono le stesse, ma sembra che questa sia più ristretta e focalizzata su aspetti più

²¹⁰ P. Humfrey, *Titian and portraiture. Naples and Paris*, «The Burlington Magazine», Vol. 148, No. 1239, Decorative Arts and Design (Jun., 2006), pp. 441.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² C. De Seta, *Vista su Tiziano dentro il Prado*, «Corriere della Sera», 8 agosto 2003, da www.laRepubblica.it.

²¹³ *Bellini, Giorgione, Tiziano e il Rinascimento della pittura veneziana*, (Washington, National Gallery of Art, 18 giugno – 17 settembre 2006; Vienna, Kunsthistorisches Museum, 17 ottobre 2006 – 7 gennaio 2007), a cura di D. A. Brown, S. Ferino-Pagden, Milano, Skira editore, 2006.

specifici; tutte riportano il nome di Tiziano e il maestro viene sempre rappresentato con grandi capolavori della sua produzione²¹⁴.

I curatori, David Brown e Sylvia Ferino-Padgen, scelgono di concentrarsi sull'intervallo di tempo che va dal 1500 al 1530, identificato come uno dei periodi più importanti per lo sviluppo dello stile della scuola veneziana: vengono usati sempre di più, nuovi formati per i dipinti; si sperimentano nuovi pigmenti, ampliando le potenzialità della pittura ad olio. Inoltre, è in quegli anni che si affacciano all'orizzonte artistico veneto, nuove tematiche, come i paesaggi pastorali e le tele erotiche femminili²¹⁵.

La mostra racconta lo sviluppo della nuova maniera attraverso cinquanta opere dei tre maestri, identificati come i principali innovatori, della pittura veneziana del Rinascimento. Sono presenti anche i loro contemporanei, come Palma il Vecchio, Sebastiano del Piombo o Lorenzo Lotto e ancora artisti considerati meno noti al grande pubblico, ad esempio Vincenzo Catena, Bonifacio de' Pitati e Pordenone²¹⁶.

Le opere sono presentate in cinque sezioni, riproposte anche all'interno del catalogo: immagini sacre, in cui prevalgono le Sacre Conversazioni; le storie sacre, tratte dall'Antico o dal Nuovo Testamento; le scene mitologiche e allegoriche; i ritratti maschili e i non ritratti erotici femminili, come la *Flora* di Tiziano. A proposito di quest'ultima, nel catalogo vengono riportate varie interpretazioni, senza tuttavia assumere una posizione precisa.

Il testo accenna inoltre a un nuovo tentativo di riallestimento del Camerino del duca Alfonso d'Este, ma in realtà in mostra sono presenti soltanto il *Baccanale degli Andrii* e il *Festino degli dei* di Giovanni Bellini, collocati nella stessa stanza, l'uno di fronte l'altro. L'obiettivo dichiarato da parte degli organizzatori, infatti, è quello di non offrire nuovi spunti di ricerca e di liberare le opere dai dibattiti accademici di attribuzione e iconografia, per rendere la mostra e il catalogo più accessibili al grande pubblico²¹⁷.

Nonostante questa dichiarazione di intenti, l'ultima parte dell'allestimento è dedicato ai risultati prodotti dalle nuove indagini diagnostiche realizzate su alcune opere e riportate per esteso nel catalogo. Un esempio sono gli studi a infrarossi sul *Noli me tangere* di

²¹⁴ T. McGrath, *Reviewed Work: Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting*, in «Renaissance Studies», Vol. 21, No. 5 (NOVEMBER 2007), pp. 712-713.

²¹⁵ J. Woods-Marsden, *Reviewed Work: Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian Painting by David Alan Brown and Sylvia Ferino-Padgen*, in «Renaissance Quarterly», Vol. 60, No. 2 (Summer 2007), p. 547.

²¹⁶ B. L. Brown, *Bellini, Giorgione and Titian. Washington and Vienna*, in «The Burlington Magazine», Vol. 148, No. 1244, Art in Venice and the Veneto (Nov. 2006), p. 790.

²¹⁷ T. McGrath, *Reviewed Work: Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting*, in «Renaissance Studies», Vol. 21, No. 5 (NOVEMBER 2007), p. 719.

Tiziano: i risultati rendono visibili i numerosi ripensamenti dell'artista, come la posa dello stesso Cristo e la posizione dei ruderi. Questo e molti altri risultati sono stati sfruttati all'interno della mostra per dimostrare l'infondatezza della teoria tutta vasariana, secondo cui i pittori veneziani non fossero soliti disegnare per costruire le proprie composizioni. Le ultime mostre menzionate non sono monografiche tizianesche, ma le si è volute analizzare brevemente per sottolineare il fatto che nel giro di soli quattro anni, alcune opere realizzate dal maestro di Cadore non hanno trovato pace e sono state sottoposte di continuo al notevole stress della movimentazione tanto sul territorio europeo come su quello extra europeo. Si pensi alla *Flora* che dal 2003 al 2007 non è mai tornata nella sua sede, gli Uffizi di Firenze. Stesso discorso vale per il *Concerto Campestre* e molte altre opere.

Inoltre, non tutte le mostre sembrano aver apportato un particolare contributo alla comunità scientifica. La maggior parte dei cataloghi dà conto di proposte interpretative ampiamente note agli specialisti, senza che gli autori si sbilancino mai su una concreta presa di posizione. Inoltre, il discorso non viene mai ampliato, tutto rimane incentrato sull'artista famoso.

Anche nell'ultima esposizione di cui si è dato conto, nonostante si prendano in considerazione trent'anni e diversi importanti maestri, l'attenzione rimane focalizzata sul genio all'opera: non si parla ad esempio della bottega o della sua gestione, tanto per fare un esempio.

Cambiano gli allestimenti e gli scenari in cui le opere sono inserite, ma di rado cambiano i quadri esposti e le informazioni che riguardano loro stessi e il loro autore.

Sembra quasi che l'obiettivo sia la concentrazione di un gran numero di capolavori in grandi musei internazionali, attraverso cui garantire la fortuna di queste esposizioni e il successo mediatico.

Anche se analizzate indirettamente, lasciano l'impressione di vedere sempre lo stesso film e di leggere sempre lo stesso libro.



Figura 3 G. Bellini e Tiziano, *Il Festino degli dei* (1514-1529), Washington, National Gallery of Art²¹⁸.

²¹⁸ Nationalgalleryofart.com.



Figura 4 Tiziano, *Offerta a Venere* (1518-1519), Madrid, Museo Nacional del Prado²¹⁹.

²¹⁹ Museodelprado.es.



Figura 5 cartellone pubblicitario con la *Venere di Urbino* di Tiziano (1538) realizzato in Spagna in occasione della mostra *Tiziano* tenutasi a Madrid nel 2003 presso il Museo del Prado.



Figura 6 Tiziano, *Il Baccanale degli Andrii* (1523-1526), Madrid, Museo Nacional del Prado²²⁰.

²²⁰ Museodelprado.es.



Figura 7 La copertina del catalogo di *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, con particolare della *Flora*



Figura 8 Particolare dell'allestimento della mostra presso il museo di Capodimonte

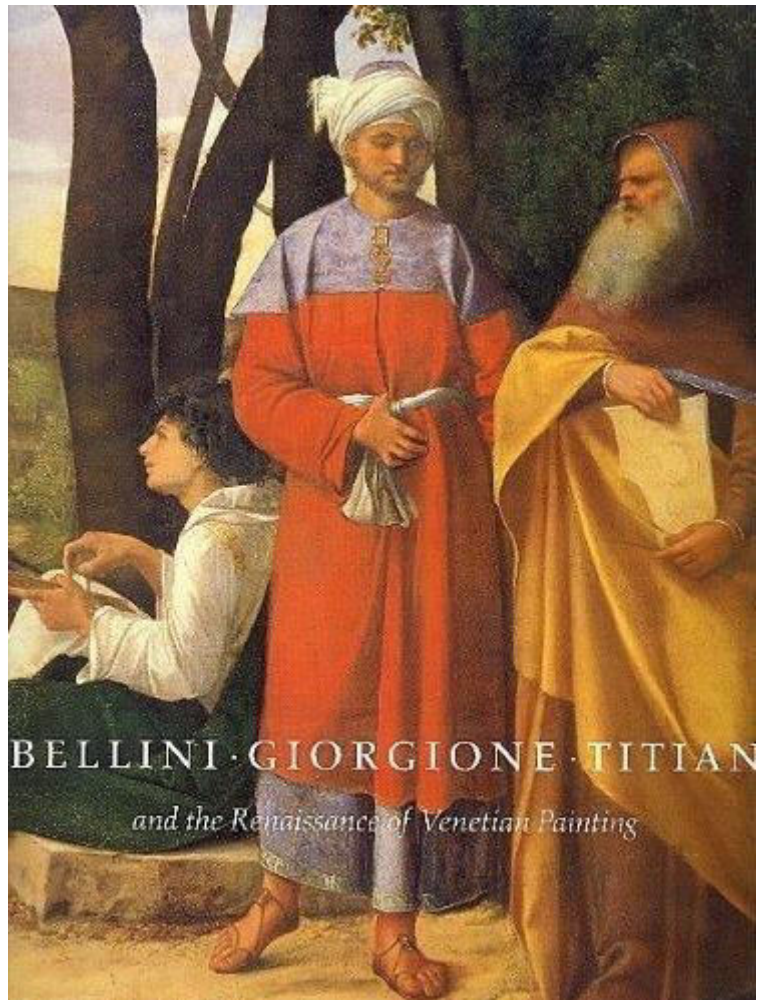


Figura 9 Copertina del catalogo della mostra *Bellini, Giorgione, Titian an the Renaissance of Venetian Painting* tenutasi tra Washington e Vienna nel 2006.

III.2. L' Ultimo atto di Belluno

Diverso è il caso della monografica tenutasi tra settembre 2007 e gennaio 2008, dal titolo *Tiziano. L'ultimo atto*²²¹. L'esposizione presentava due sedi: Palazzo Crepadona a Belluno e il Palazzo della Magnifica Comunità di Pieve di Cadore.

Non si tratta però di una novità assoluta: già nel 1951 era stata realizzata una mostra dedicata ai pittori Vecellio a Belluno, curata da Francesco Valcanover²²², con cui evidentemente questa esposizione organizzata da Lionello Puppi intende dialogare.

Il taglio scelto in questo caso predilige la celebrazione dell'artista insieme alla sua bottega e alla gestione di questa, nella terra in cui è nato (1483/'85): il grande ritorno in patria del divin pittore. Presentata come una mostra di taglio internazionale per le molte opere prestate per l'occasione dai maggiori musei del mondo, *L'Ultimo Atto* si prefigura come un'indagine focalizzata sugli anni estremi della produzione di Tiziano; l'obiettivo dichiarato è quello di ricostruire non solo la sua vicenda artistica finale, ma anche quella umana, per comprendere quali furono le ragioni che lo riportarono a casa²²³.

Il nucleo più importante dell'esposizione è quello di Belluno, ospitato presso il centro culturale della città, nonché Biblioteca civica, quel palazzo denominato Crepadona, che deve il suo nome agli ultimi proprietari, la nobile famiglia dei Crepadoni.

Da un'incisione sul frontespizio di una fontana ritrovata nella corte del palazzo, sappiamo che l'edificio venne ultimato con molta probabilità nel 1558.

Il Palazzo, in stato di abbandono e di degrado fino al 1973, venne acquistato proprio in quell'anno dall'Amministrazione comunale di Belluno. Con l'occasione venne attuata una campagna di restauri conservativi (1976-1981) che liberarono l'edificio di tutte le modifiche realizzate nel corso dei secoli, riportandolo alla sua originaria bellezza rinascimentale.

²²¹ *Tiziano. L'ultimo atto*, (Belluno, Palazzo Crepadona – Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007 – 6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano, Skira editore, 2007.

²²² *Mostra dei Vecellio*, (Belluno, Auditorium, agosto-settembre 1951) a cura di F. Valcanover, Belluno, 1951. Per un maggiore approfondimento vedi l'articolo di L. Mortari, *La mostra dei Vecellio*, in «Bollettino d'Arte», IV serie, 1951, fascicolo IV, ottobre-dicembre.

²²³ S. Reolon, Presidente della Provincia di Belluno.

Da quando il centro culturale di Palazzo Crepadona è stato inaugurato, nel 1981, l'edificio ha ospitato numerose esposizioni d'arte moderna, che lo hanno trasformato in un importante polo della vita artistica per tutta la sua provincia e la regione Veneto²²⁴.

La scelta di ospitare una seconda sezione dell'esposizione presso il Palazzo della Magnifica Comunità di Cadore è certamente dovuta alla storia di questa importante istituzione che si lega a quella dello stesso Tiziano.

Esistente già dal 1338 e riconosciuta anche sotto il protettorato della Repubblica di Venezia, nel 1420, la Magnifica Comunità è stata per secoli un esempio di autogoverno delle popolazioni cadorine. Sciolta nel 1806 per volere di Napoleone, essa ritorna a vivere nel 1875, con lo scopo preciso di promuovere il patrimonio spirituale e culturale del Cadore.

Ad oggi, la Magnifica Comunità, è un soggetto con personalità giuridica pubblica e rappresenta un totale di ventidue comuni del Cadore, in qualità di Ente storico culturale²²⁵.

Il palazzo in cui ha sede la Magnifica Comunità si affaccia su Piazza Tiziano, vicino alla chiesa di Santa Maria Nascente. I lavori di costruzione dello storico edificio iniziarono nel 1444 e si conclusero nel 1492 e nel corso dei secoli fu soggetto a numerose modifiche e restauri. Ad oggi l'edificio monumentale custodisce un cospicuo patrimonio archivistico e una biblioteca moderna, in cui vengono raccolte ricerche e studi storici sul Cadore, oltre ad una sezione bibliotecaria specialistica dedicata a Tiziano Vecellio. Al suo interno si possono reperire testi, documenti e manoscritti riguardanti non solo l'attività artistica del pittore e dell'intera dinastia Vecellio, ma anche i loro affari commerciali, nonché una serie di opere d'arte esposte in via permanente *in situ*²²⁶.

Gran parte del patrimonio dell'Ente è stato messo a disposizione per la mostra del 2007, un apporto storico che ha contribuito in maniera determinante al buon esito di questa manifestazione scientifica.

Il catalogo e l'intera esibizione sono stati realizzati sotto la supervisione di Lionello Puppi²²⁷, storico dell'arte tra i massimi studiosi del Rinascimento veneto, specialista in

²²⁴ www.biblioteca.comune.belluno.it.

²²⁵ <http://www.magnificacomunitadicadore.it/cadore/patrimonio/12/palazzo-storico.html>.

²²⁶ *La Dedizione del Cadore a Venezia* di Cesare Vecellio e *la Madonna con Bambino, san Marco e le allegorie della Fede e della Fortezza* di Marco Vecellio, *Ibidem*.

²²⁷ www.treccani.it/enciclopedia/voce/Puppi_Lionello: nato a Belluno il 22 dicembre 1931, fu Docente di Discipline storiche dell'arte, dal 1971 al 1973 e nominato ordinario di Storia dell'architettura e dell'urbanistica all'Università di Padova, dal 1974 al 1990. Direttore del Dipartimento di Storia e critica delle arti presso l'Università Ca' Foscari di Venezia (1994 – 1997), dove gli venne concessa la nomina di professore emerito di Metodologia della storia dell'arte. Tra i saggi monografici su Tiziano più importanti

particolare di Andrea Palladio e Tiziano Vecellio, accompagnato da un comitato scientifico internazionale composto da quindici studiosi²²⁸.

Grandissimo ricercatore appassionato di archivistica, Puppi ha avuto un approccio trasversale alla storia dell'arte, basato sullo studio meticoloso dei documenti, adottando un punto di vista prettamente storico. Questo aspetto del suo metodo di ricerca, è evidente in *Su Tiziano*²²⁹, risultato di anni di ricerche, in cui lo studioso analizza attraverso i documenti i rapporti che il maestro intrattene con i suoi committenti, con la sua famiglia e la gestione dei suoi affari negli ultimi anni della sua vita. Uno dei tanti contributi di questo studioso è stato quello di mostrare l'aspetto più quotidiano e umano della vita del divino pittore di Pieve di Cadore²³⁰.

Il professor Puppi ha organizzato molte mostre nella sua lunga carriera, a cominciare dalla quella realizzata nel 1978 in occasione del quinto anniversario della nascita di Giorgione. Per questo studioso le esposizioni sono veri e propri «laboratori di ricerca» a cui devono partecipare esperti di vario genere: non solo storici dell'arte ma anche filosofi, musicologi, storici della scienza, dell'economia e non dimenticava mai di coinvolgere i suoi allievi²³¹.

Questo approccio si rispecchia a pieno nella mostra *Tiziano. L'ultimo atto*, che prende le mosse dai lunghi studi pubblicati in *Su Tiziano*, e concentrati non solo sugli ultimi venti anni di produzione del pittore, ma soprattutto sulla composizione, la logistica e il funzionamento della bottega Vecellio, a partire da una nuova analisi di documenti ormai noti da tempo chiamati a dialogare con molte carte inedite rinvenute per l'occasione:

«Al fine: esercizio, concreto e articolato, di una proposta metodologica che pretende d'essere innovativa, impalcando la mostra non già in sequenza inerte e insignificante di occasioni meramente contemplative, ma in prospettiva scientifica e – soprattutto – didattica ed educativa, un laboratorio dinamico e aperto [...]»²³².

da lui realizzati ricordiamo in particolare, *Per Tiziano* (2004) e la cura all'edizione completa dell'*Epistolario* (2012). È morto il 15 settembre del 2018 a Treviso.

²²⁸ I. Artemiva, C Bertelli, M. A. Chiari Moretto Wiel, E. M. Dal Pozzolo, A. Emiliani, I. Favaretto, H. T. Goldfarb, C. Hope, G. Morello, R. Morselli, C. Pedretti, G. A. Popescu, G. Romanelli, A. M. Spiazzi, C. Strinati.

²²⁹ L. Puppi, *Su Tiziano*, Milano, Skira editore, 2004.

²³⁰ D. Capra, *L'arte veneta e le ragioni del cuore. Daniele Capra ricorda Lionello Puppi*, in «Artribune.com», 19 settembre 2018.

²³¹ E. M. Dal Pozzolo, *Lionello Puppi: un ricordo*, in «Finestresullarte.it», 9 ottobre 2018.

²³² L. Puppi, *Introduzione*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, (Belluno, Palazzo Crepadona – Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007 – 6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano, Skira editore, 2007, p. 19.

Inoltre, un anno prima dell'esposizione un convegno internazionale di studi con oggetto *La bottega di Tiziano*²³³, organizzato dalla Fondazione Centro Studi "Tiziano e Cadore", ha presentato le prime importanti scoperte riguardanti il lungo progetto di ricerca sulla bottega del maestro progetto, questo, cui il professor Puppi e i suoi allievi hanno preso parte. Molte di queste rilevanti novità sono riportate in mostra, essendo stati molti gli studiosi che hanno preso parte al convegno apportando il proprio contributo scientifico anche nell'esposizione.

Si tratta di una mostra fuori dagli schemi, che cerca di rompere alcuni stilemi romantici costruiti sulla figura del pittore di Cadore per mostrarlo nella sua quotidianità: un uomo ormai anziano, l'ultimo Tiziano che, forse pieno di inquietudini e di tormenti, cerca di gestire il suo patrimonio prima di morire²³⁴. Sul fronte manageriale il maestro mette ordine ai suoi affari, senza tuttavia mai abbandonare l'attività artistica. Dai tempi della nomina nobiliare a conte palatino da parte di Carlo V – il cui documento originale è presente in mostra²³⁵ – Tiziano amplia il commercio di legname, cercando di ottenerne il monopolio a Venezia. La Serenissima scopre perfino il suo tentativo di evadere le tasse e l'artista viene punito con una multa molto salata²³⁶.

Le inquietudini e i tormenti, dati dall'età che avanza, vengono aggravati dai molti stravolgimenti che la sua vita subisce a seguito di alcune importanti perdite:

nel 1556 muore Pietro Aretino che oltre che promuovere il suo talento presso signori e principi di mezza Europa alla stregua di un manager, era l'amico di una vita.

Due anni dopo, viene a mancare anche Carlo V d'Asburgo, grazie al quale il maestro aveva ottenuto fama e riconoscimenti internazionali, creando un rapporto di fiducia con la casata asburgica che continuerà con il figlio, Filippo II. L'anno successivo muore anche Francesco Vecellio, amato fratello del pittore²³⁷.

Lo scenario storico generale non era certo più leggero: sono gli anni del Concilio di Trento (1545-1563) con cui si cercava di risanare quell'immensa fattura che fu la Riforma,

²³³ Fondazione Centro Studi "Tiziano e Cadore", Convegno Internazionale di Studi *La bottega di Tiziano*, 6 –7 aprile 2006, Sala della Magnifica Comunità di Cadore, Pieve di Cadore. Gli atti del convegno sono riportati in «Studi Tizianeschi», IV, Fondazione Centro Studi "Tiziano e Cadore", Silvana Editoriale, 2006, Pieve di Cadore.

²³⁴ L. Puppi, *Introduzione*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, p.20.

²³⁵ *La Patria cadolina*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, (Belluno, Palazzo Crepadona – Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007 – 6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano, Skira editore, 2007, p. 348, immagine 136.

²³⁶ G. Silvestri, *L'ultimo Tiziano*, in «laRepubblica.it», 11 settembre 2007.

²³⁷ *Tiziano. L'ultimo atto*, comunicato stampa a cura di L. Puppi, «Undo.net», 19 settembre, 2007.

attraverso un profondo programma di rinnovamento interno della chiesa che tuttavia si ridusse a una lotta di potere e di frontiere.

E il linguaggio del maestro comincia a cambiare: la materia pittorica si sfalda, la pennellata si fa sempre più veloce e perde di dettaglio in alcuni punti, i colori sono più pastosi e terrosi, almeno in alcune opere, in particolare quelle senza committenza; l'ormai famoso «non-finito» o «pittura infinita», tanto discusso nei secoli dalla critica specialistica.

Nella bottega, dunque, i rapporti tra il maestro e i suoi collaboratori si fanno ancora più stretti, facilitati in tal senso dal fatto che la maggior parte di essi erano suoi familiari, tra cui spicca il figlio Orazio. Al futuro erede della fortunata «impresa» spetta tuttavia il compito ingrato di tentare di saldare contemporaneamente i conti in sospeso con i committenti, riscuotendo quanto spettava alla bottega.

Proprio questa difficile situazione sembra evocata in mostra dalla celebre lettera del pittore a Carlo V, in cui l'artista richiede la pensione di cento scudi promessa dall'imperatore e mai ricevuta²³⁸. Nel contempo l'esposizione tenta di dar conto del grande cambiamento culturale con cui il maestro si trova a confrontarsi in questo torno di anni e in cui spiccano i nomi del giovane Torquato Tasso e del poeta e pittore Giovanni Mario Verdizzotti, considerato dalle fonti uno degli ultimi allievi di Tiziano.

Sono presenti in mostra circa centocinquanta opere in totale, tra dipinti, disegni e incisioni. Delle tele esposte, sono circa venti quelle considerate certamente autografe dalla critica e sono infatti le uniche che, nelle rispettive annesse didascalie, riportano il solo nome del maestro. I prestiti di portata internazionale e nazionale sono prestigiosi, ma la mostra ha indubbiamente sofferto della concorrenza della contemporanea esposizione realizzata tra Vienna e Venezia, di cui si è già detto; per questa ragione è assente la tela della *Pietà*, l'opera per eccellenza dell'ultimo atto di questo grande artista²³⁹.

La mostra è suddivisa in quattro sezioni. La prima di queste intitolata *Il volto e il destino. I preludi della storiografia e l'immaginario*, si apre ai visitatori con un importante documento, mostrato per la prima volta al pubblico: l'attestato di morte del pittore,

²³⁸ S. Biolchini, *A Belluno l'ultimo Tiziano: tra genio e bottega*, «ilSole24ore.com», 16 settembre 2007; in catalogo p. 259.

²³⁹ La tela della *Pietà* era impegnata nell'allestimento della mostra *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura* alle Gallerie dell'Accademia. Vedi l'articolo di V. Sgarbi, *L'ultimo atto della soprintendente*, in «ilGiornale.it», 17 settembre 2007.

proveniente dalla parrocchia di San Canciano di Venezia e il rendiconto delle spese sostenute per il suo funerale, frettoloso a causa dell'epidemia di peste²⁴⁰.

In questa prima parte della mostra troviamo anche il *Disegno di un autoritratto* autografo del maestro, assieme ad un'incisione di Agostino Carracci e una tela di Pietro della Vecchia, entrambi che ritraggono il maestro in età senile.

Molto ricca è la sezione documentaria che include fra gli altri pezzi straordinari il diploma con cui Carlo V investe Tiziano Vecellio del titolo nobiliare di conte palatino, datato 10 maggio 1553 e una lettera autografa del maestro alla Magnifica Comunità di Cadore, in cui sollecita la restituzione dei suoi crediti, datata 24 aprile 1561.

È presente anche una deliberazione del Consiglio generale di Cadore che autorizza Vincenzo Vecellio di Vecellone, che Tiziano aveva creato notaio di autorità imperiale, datato 11 settembre 1540. Quest'ultimo pezzo, come altri documenti dell'Archivio antico della Magnifica Comunità di Pieve di Cadore ampiamente discussi da Puppi, secondo lo studioso testimoniano il tentativo da parte di Tiziano di creare un'egemonia familiare nella terra natia²⁴¹.

La seconda sezione della mostra, dedicata alla casa-studio a Biri Grande, ambisce a ricostruire l'ambiente domestico del pittore. Vengono esposti oggetti che potevano essere presenti nella casa e nella bottega di un artista del XVI secolo così come tessuti, velluti e soprattutto, vari colori e pigmenti, oltre a oggetti di vetro e ceramica²⁴². Viene anche tentata la ricostruzione della biblioteca di Tiziano. Non sappiamo con certezza quali fossero i testi che possedeva il maestro nella sua casa a Venezia, ma lo si può facilmente intuire dalle sue amicizie, a partire da quella quasi fraterna con Pietro Aretino e dalle sue stesse opere, sia quelle a soggetto religioso, sia le cosiddette poesie. Tra i testi esposti, spiccano *La vita di Maria Vergine* e *I Quattro Libri de la Humanità di Christo*, entrambi dell'Aretino, il primo edito nel 1552, assieme a testi di letteratura classica, in cui vengono narrate le vicende mitologiche delle divinità olimpiche²⁴³. Assieme ai libri e alle

²⁴⁰ *Ibidem*;

²⁴¹ L. Puppi, *Su Tiziano*, Milano, Biblioteca d'Arte Skira, 2004, pp. 25-26;

²⁴² *Nella casa-atelier del Biri Grande*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, (Belluno, Palazzo Crepadona – Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007 – 6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano, Skira editore, 2007, pp. 242-250, immagini 22-32;

²⁴³ *Metamorfosi* di Ovidio, a cura di Nicolò degli Agostini, del 1522, dalla Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini, oltre ad un'edizione del 1570 de *Le Trasformazioni di M. Lodovico Dolce tratte da Ovidio*, dalla Biblioteca Civica di Treviso.

altrettanto numerose lettere autografe del maestro, troviamo anche alcune statue, oggetti che potevano essere facilmente reperibili nella bottega di un'artista rinascimentale²⁴⁴.

La “grande officina” è il titolo della terza sezione della mostra che include tra le opere reputate certamente autografe, anche alcune tele provenienti dalla Spagna, che ha collaborato volentieri al progetto. Dimostrazione dell'entusiasmo iberico è il prestito dell'*Ultima cena*, proveniente dalla collezione privata dei Duchi d'Alba, presentata per la prima volta in un'esposizione pubblica. Questa tela è l'opera che maggiormente ha attirato l'attenzione degli studiosi, essendo le informazioni su di essa quanto mai scarse. Inoltre, è da sottolineare che si tratta di un soggetto poco rappresentato nel catalogo tizianesco: l'*Ultima cena* di Brera, quella citata da Marcantonio Michiel nel gennaio del 1553 a casa di Antonio Pasqualigo – ormai perduta – e il quadro in mostra, sono gli unici cenacoli tizianeschi che conosciamo²⁴⁵.

Dall'Ermitage di San Pietroburgo giunge un *Ritratto di Paolo III*. Al mondo esistono tre versioni del ritratto del pontefice Farnese con camauro: una a Napoli, al Museo di Capodimonte; una al Kunsthistorisches di Vienna e questa, dell'Ermitage. Tutte e tre le tele sono giunte fino a noi molto danneggiate e ad oggi è difficile stabilire la loro completa autenticità e il grado d'intervento da parte del maestro. Molte delle teorie, infatti, si basano sulla provenienza delle stesse opere, oltre che sui risultati delle indagini diagnostiche. La versione presente alla mostra del 2007 è da sempre considerata autografa, poiché il Ridolfi la menziona nella collezione della famiglia Barbarigo a San Polo e dunque proverrebbe direttamente dalla dimora del maestro²⁴⁶.

²⁴⁴ Una versione ridotta in bronzo del gruppo del Laocoonte, probabilmente opera di Jacopo Sansovino, l'amico fraterno del pittore e un calco in gesso del *Galata caduto* Grimani, proveniente dal Museo di Scienze archeologiche e d'Arte dell'Università di Padova.

²⁴⁵ G. Silvestri, *L'ultimo Tiziano*, in «laRepubblica.it», 11 settembre 2007 e E. M. Dal Pozzolo, scheda 53, Tiziano, *Ultima cena*, Madrid, Palazzo Liria, collezione dei duchi d'Alba, in *Tiziano. L'ultimo atto*, (Belluno, Palazzo Crepadona – Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007 – 6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano, Skira editore, 2007, pp. 375-376;

²⁴⁶ Cinque anni dopo la morte di Tiziano e del secondo genito Orazio, il primogenito del pittore, Pomponio, vende la casa-studio al Biri Grande a Cristoforo Barbarigo (27 ottobre 1581) con all'interno alcune opere del maestro. Ne siamo certi perché nel testamento dello stesso Barbarigo del 13 marzo 1600 figurano quattro opere di T: un *Cristo porta croce*; una *Maddalena*; una *Vergine* con cornice di legno e una *Venere*, non ben descritti. Abbiamo inoltre conferma dallo storiografo Carlo Ridolfi che nel 1648 pubblica le sue *Meraviglie dell'Arte*, in cui però afferma che nel neo Palazzo Barbarigo erano presenti “innumerevoli quadri” del maestro. Lionello Puppi sostiene che citando le quattro tele il Barbarigo non si riferisse a tutte le opere in suo possesso ma che avesse nominato solo quelle che per lui erano di assoluta eccellenza. Nel 1850 le quattro tele vennero vendute nel 1850 agli agenti dello zar di Russia, Nicola I e si trovano oggi al Museo dell'Hermitage di San Pietroburgo. Per un maggiore approfondimento riguardo il percorso delle altre opere tizianesche appartenute ai Barbarigo si consiglia la lettura di L. Puppi, *Su Tiziano*, pp. 74-80.

I. Artemieva, scheda 85, Tiziano, *Ritratto di Paolo III*, San Pietroburgo, The State Hermitage Museum, in *Tiziano. L'ultimo atto*, (Belluno, Palazzo Crepadona – Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007 – 6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano, Skira editore, 2007, p. 400.

Dal Museo Nazionale Brukenthal di Sibiu, è giunto a Belluno *l'Ecce Homo*, unica opera del maestro presente in tutta la Romania. L'autografia dell'opera viene messa in discussione nei primi anni del XX secolo, quando venne definita della "scuola di Tiziano". Negli anni Sessanta venne attribuita al maestro di Cadore da Theodor Ionescu, l'allora curatore della galleria. Dopo aver analizzato un'incisione di David Teniers il Giovane, in cui era rappresentata la collezione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo II, Ionescu notò che era riprodotto anche *l'Ecce Homo* di Sibiu; da allora la tela è considerata autografa di Tiziano²⁴⁷.

Dall'Inghilterra due opere in particolare hanno attirato l'attenzione del pubblico *Ritratto di Paolo III senza camauro* e il *Ritratto di donna con fanciulla*. A seguito di una serie di indagini radiografiche e all'infrarosso del ritratto del pontefice Farnese, sono emersi numerosi ripensamenti nella costruzione della figura da parte del pittore. La testa con il profilo del papa era posizionata più in basso a destra rispetto alla versione finale, come pure il resto della figura e la sedia stessa. Di particolare interesse è il pentimento che riguarda la mano sinistra, inizialmente rappresentata mentre stringeva il braccio della sedia e successivamente aperta in due ulteriori fasi di aggiustamento.

Così come esistono tre versioni del ritratto del papa con camauro, ci sono pure due tele che lo ritraggono senza e una di queste si trova sempre a Capodimonte. L'ipotesi più accreditata è che Tiziano abbia realizzato varie versioni a causa delle brevi sedute con il pontefice. La differenza più rilevante tra le due tele sta nel modo in cui Tiziano è riuscito a cogliere due aspetti della persona di papa Paolo III: nella versione partenopea, vediamo la somma autorità dello Stato Pontificio che nonostante la sua età, trasmette tutta la forza della sua carica. In quella britannica osserviamo l'immagine di un uomo stanco e avanti con gli anni, che sembra quasi sprofondare nella veste troppo grande²⁴⁸.

L'altra opera di provenienza britannica, il *Ritratto di donna con fanciulla* ha svelato il suo vero aspetto circa dieci anni prima della mostra. L'opera era coperta da pesanti ridipinture che l'avevano trasformata in un *Tobia e l'angelo*; a seguito di un lungo restauro sono emersi rispettivamente i volti di una bambina e di una giovane donna.

Il dipinto è tutt'ora oggetto di dibattito nell'ambito accademico. Una delle ipotesi interpretative più celebri è quella di Jennifer Fletcher, secondo cui la bambina sarebbe

²⁴⁷ M. O. Tudoran, scheda 64, Tiziano, *Ecce Homo*, Olio su tela, Sibiu, Muzeul National Brukenthal, in *Tiziano. L'ultimo atto*, p. 385.

²⁴⁸ M. Biffis e M. Broch, scheda 86, Tiziano, *Ritratto di papa Paolo III senza camauro*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, p. 401.

Emilia, la figlia illegittima di Tiziano, nata tra il 1543 e il 1548, nata da una relazione fra il pittore e una serva di casa Vecellio.

Sulla base di questa teoria, è stata avanzata anche un'ipotetica datazione per il quadro: visto che la fanciulla mostra un'età di circa dieci anni, il dipinto dovrebbe essere stato eseguito intorno al 1555. Oltre alla fragilità dell'ipotesi che potrebbe avere un senso soltanto se si dà credito all'idea della Fletcher, la questione si complica ulteriormente perché il quadro presenta alcuni dettagli abbozzati, mentre altri particolari sembrano perfettamente definiti. La mano destra della donna che pare reggere un fiore ad esempio è appena accennata; così la mano destra della bambina che pare stringere quella della figura femminile è composta, tanto nel disegno dell'arto quanto nel gesto, di pennellate appena accennate. I volti, le acconciature e alcuni accessori delle due figure sono invece ben dettagliati. Sebbene non vi sia alcuna documentazione sull'identità delle due figure femminili, nell'ottica un po' grossolana e spettacolarizzante di certi eventi espositivi la teoria della "figlia segreta" del grande maestro cadorino è stata ampiamente utilizzata per catturare l'attenzione del grande pubblico. Nel caso della mostra di Belluno, invece, la teoria della Fletcher viene presentata come un suggerimento a titolo di esperimento e viene messo in risalto l'aspetto "non finito" di certe porzioni della tela nonché la tipologia del doppio ritratto che riconduce il dipinto all'*entourage* del pittore²⁴⁹.

Un'opera dal forte impatto emotivo proviene da una collezione privata di Seattle, la *Mater dolorosa*, ricomparsa sul mercato internazionale in un'asta di Christie's a Londra, tra il 2005 e il 2006. La tavola è stata esposta assieme alla sua gemella, ormai attribuita alla bottega del maestro²⁵⁰. Dello stesso livello è una delle versioni di un soggetto molto caro a Tiziano nell'ultima produzione: la *Maddalena in penitenza*²⁵¹. Per molto tempo quest'opera è stata considerata da buona parte della critica una buona copia dell'originale di San Pietroburgo. Ad oggi viene considerata totalmente autografa e anche la datazione ha subito una notevole variazione, essendo stata anticipata di circa un decennio e precisamente agli anni Cinquanta.

Rimanendo nell'ambito della sola autografia certa, anche i musei italiani hanno prestato pezzi interessanti, per esempio dalla laguna di Venezia giunge il *San Giacomo in cammino* della chiesa di san Lio. Quest'ultima opera ha subito non pochi interventi nel

²⁴⁹ M. Biffis e M. Broch, scheda 87, Tiziano, *Ritratto di donna con fanciulla*, ivi, p. 402;

²⁵⁰ E. M. Dal Pozzolo, schede 61-62, Tiziano, *Mater dolorosa* e bottega di Tiziano, *Mater dolorosa*, ivi, pp. 383-384.

²⁵¹ Come da catalogo M. A. Chiari Moretto Wiel, scheda 67, Tiziano, *Maddalena in penitenza*, ivi, pp. 387-388.

corso dei secoli. Per buona parte dell'Ottocento la critica ha sottolineato lo stato di degrado in cui si trovava, pur attribuendola alla produzione di Tiziano. Nel 1935, in occasione della grande di Barbantini, Fogolari decise di sottoporre la tela ad una ripulitura, retrodatandola agli anni quaranta del Cinquecento: il periodo manierista del pittore. Negli anni Ottanta il quadro venne sottoposto a un nuovo restauro in cui vennero eliminate tutte le aggiunte facilmente rimovibili senza alterare la leggibilità della tela, mentre i ritocchi non eliminabili vennero lasciati a vista, si veda il caso delle strisce di tela aggiunta, in alto a sinistra e in basso. Grazie a questo restauro è stato possibile riscoprire il *modus operandi* del maestro: la figura del santo completamente priva di disegno preparatorio, viene modellata dal colore puro; in generale, la pellicola pittorica manca di rifiniture e anche il paesaggio è appena abbozzato.

A seguito di questo intervento la datazione venne nuovamente spostata in avanti intorno al settimo decennio del Cinquecento, ipotesi poi confermata da una serie di documenti d'archivio tratti dalle scritture della chiesa di San Lio²⁵².

Nell'introduzione al catalogo Puppi precisa che la mostra vuole essere completamente «[...] libera dal condizionamento della rincorsa, interminabile, all'autografia assoluta, ch'è mito di matrice idealistica e romantica [...]»²⁵³.

²⁵² M.E. Massim, nota 55, San Giacomo in cammino, in *Tiziano. L'ultimo atto*, pp.377-378: la tela è stata realizzata per un mercante originario di Bergamo, Venturino di Varisco, residente nella parrocchia di San Lio. La data della commissione è stata identificata tra il gennaio del 1558 e il giugno del 1559, lo stesso lasso di tempo in cui Venturino riuscì sia ad ottenere la concessione per edificare un altare di famiglia nella chiesa di San Lio sia a redigere il suo testamento in cui richiedeva di essere sepolto nella suddetta chiesa per cui si era fatto dipingere una pala con San Giacomo. Sappiamo inoltre che Tiziano e Venturino di Varisco si conoscevano personalmente in quanto il pittore era iscritto come confratello presso la Scuola Grande di San Rocco e il mercante ha ricoperto importanti cariche direttive nella stessa, come il secondo guardiano. Nonostante i lavori fossero cominciati intorno al 1558-1559, nel luglio del 1564 i lavori non sono ancora giunti a termine e ancora non è conclusa nel marzo del 1566, data in cui Venturino ne affida la conclusione ai suoi eredi. Le tempistiche non devono essere state diverse per la realizzazione della tela. Possiamo facilmente dedurre che Tiziano accettò la commissione anche in virtù della competizione indetta per la decorazione dalla Scuola Grande di San Rocco, situazione in cui il Venturino sarebbe stato un valido sostenitore. Dopo che l'incarico presso la scuola venne affidato al Tintoretto e dato che i lavori della cappella non venivano completati, è plausibile che la tela venne posizionata solo nel 1581. Nonostante non si tratti del santo eponimo, Venturino sceglie il San Giacomo pellegrino perché è patrono di Sedrina, paese natale del mercante e perché è immagine della vita come impegno costante e ininterrotto, in quanto è in perenne viaggio per annunciare la buona notizia. Con questa tela il bergamasco vuole ricordare le sue origini e far presente ai posteri il modo in cui ha concepito la sua vita, come un impegno costante, la riprova è il suo lungo impegno nella Scuola Grande di San Rocco. Per ulteriori approfondimenti si consiglia la lettura di M.E. Massimi, *La memoria ritrovata: il "San Giacomo in cammino" di Tiziano e il suo committente*, in «Venezia Cinquecento», Università di Roma La Sapienza, Facoltà di Lettere, Istituto di Storia dell'Arte, 1995, 10, 69-121.

²⁵³ L. Puppi, *Introduzione*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, (Belluno, Palazzo Crepadona – Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007 – 6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano, Skira editore, 2007, p. 22.

Infatti, una delle intenzioni della mostra è fare nuova luce sulla bottega dell'artista, sulla sua composizione e sull'attività delle varie figure che vi lavorarono. Negli ultimi anni di vita di Tiziano le funzioni della bottega mutano profondamente, condizionate dall'età dell'artista e dalla necessità di realizzare una produzione che si avvicinasse quanto possibile a un linguaggio riconosciuto come tizianesco dai committenti e potenziali clienti, soprattutto esterni a Venezia²⁵⁴.

Per la mostra sono stati raccolti circa una decina di quadri attribuiti a collaboratori della bottega del maestro, ma per la cui realizzazione è stata riconosciuta la mano di Tiziano a seguito di approfondite analisi scientifiche e rilettura dei documenti.

Troviamo esposte anche tele attribuite agli aiutanti stabili dell'ultimo periodo tra i quali, oltre al figlio Orazio, troviamo anche il nipote Marco, il mosaicista Valerio Zuccato e l'augustano Emanuele Amberger.

Dagli studi di Lionello Puppi, il secondo genito di Tiziano e Cecilia, Orazio Vecellio, è un figlio dedito al padre e al suo lavoro di primo assistente all'interno della bottega. Dotato di un'ottima capacità di gestione e di grande senso di responsabilità, esegue con accuratezza ogni mansione affidatagli dal padre. Dopo una prima fase, probabilmente adolescenziale, in cui il ragazzo sembra influenzato dal fratello maggiore Pomponio, la «pecora nera» della famiglia, Orazio si dedica con estrema serietà agli affari di famiglia, non soltanto perché affettivamente legato a quel gigante della pittura veneziana che fu suo padre, ma perché vi intravede evidentemente ottime prospettive per il proprio futuro²⁵⁵. Il *San Giovanni Battista fra le Sante Lucia e Caterina d'Alessandria*, proveniente dalla chiesa di Santa Maria Assunta di Fregona, è certamente autografo di Orazio.

Di Marco Vecellio troviamo in mostra la *Vergine con il Bambino, san Marco, la Fede e la Fortezza (Allegoria politica del Cadore)*, dal Palazzo della Magnifica Comunità di Pieve di Cadore e una *Madonna col Bambino e due donatori*, proveniente dalla sacrestia della chiesa di Ss. Vito, Modesto e Crescenzia a San Vito di Cadore.

Gli studi documentari di Puppi, inseriscono Valerio Zuccato nello *staff* stabile del maestro²⁵⁶. Con il fratello Francesco Valerio aveva realizzato la decorazione musiva della facciata della basilica di San Marco a Venezia su cartoni preparatori realizzati da Tiziano. I tre strinsero un forte legame, non solo professionale, ma anche personale. La bottega

²⁵⁴ A. Delaforce, *Late Titian. Belluno and Pieve di Cadore*, in «The Burlington Magazine», Vol. 150, No. 1259, Northern European Art (Feb., 2008), pp. 131-132.

²⁵⁵ L. Puppi, *Su Tiziano*, Biblioteca d'arte Skira, 2004, Milano, pp. 44-45.

²⁵⁶ Ivi, p. 28.

Zuccato era anche specializzata nella produzione di ritratti musivi da cavalletto, rappresentati in mostra dal *Ritratto del cardinale Pietro Bembo*.

Emanuel Amberger, è una presenza costante nella documentazione che riguarda l'*entourage* della casa-bottega di Biri Grande negli ultimi anni. Se scarse sono le informazioni sulla sua opera in qualità di maestro indipendente, sappiamo che viene segnalato come «braccio destro» del maestro in una lettera del febbraio 1568 e più tardi anche dallo stesso Ridolfi. Puppi, sostenuto da Tagliaferro in catalogo, afferma che il giovane sia entrato nella bottega Vecellio durante la permanenza Tiziano ad Augusta, grazie all'intermediazione del padre Christoph; non a caso risulta presente a Venezia presso la casa di Biri Grande già in un documento del 1568²⁵⁷.

In mostra troviamo esposta l'unica opera autonoma attribuita al giovane pittore tedesco: un disegno che raffigura la *Scultura che abbraccia la Pittura*.

Esposta a fianco al disegno di Amberger, c'è un'opera di Girolamo Dente, detto Girolamo di Tiziano: una *Venere con Cupido e un satiro*. Sappiamo che il pittore ha fatto parte della bottega Vecellio dall'infanzia fino ai suoi raggiungere i cinquant'anni, circa.

Dopo aver collaborato tanti anni con Tiziano, il rapporto si estingue, quasi improvvisamente e Girolamo scompare del tutto dai documenti che riguardano la famiglia Vecellio e l'annessa bottega. Le ipotesi sulla fine del loro sodalizio sono molteplici; è probabile in realtà che la collaborazione non si sia mai chiusa ma che semplicemente il pittore sia scomparso nel 1565, anno in cui si perdono completamente le sue tracce²⁵⁸.

Tra le altre opere realizzate in bottega ma in cui è stata identificata anche la mano del maestro troviamo si ricorda la *Madonna della Misericordia* della Galleria Palatina di Firenze, che sembra esser stata realizzata su richiesta diretta di Guidobaldo II della Rovere, come testimonierebbe una lettera del 1573. La tela doveva ritrarre la Vergine Maria mentre protegge con il manto la famiglia ducale. La Madonna è effettivamente rappresentata nell'iconografia tradizionale della Vergine della Misericordia, ma sotto il suo manto non figura la famiglia della Rovere, bensì quella Vecellio. Si riconoscono infatti lo stesso Tiziano, in primo piano sulla sinistra, accanto a lui il figlio Orazio, oltre alla figlia Lavinia, proprio in corrispondenza del braccio destro di Maria.

²⁵⁷ Ivi, pp. 28-29 e cfr. G. Tagliaferro, *Il clan Vecellio*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, (Belluno, Palazzo Crepadona – Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007 – 6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano, Skira editore, 2007, p. 167.

²⁵⁸ Ivi, pp. 166-167.

Si tratta forse di una scelta da parte dello stesso Tiziano che serve quasi a ribadire la sua partecipazione all'opera, ma anche la sua condizione di divin pittore²⁵⁹.

Una sezione dell'esposizione è dedicata a un esiguo numero di disegni, alcuni dei quali autografi, insieme a stampe, incisioni e tele, alcune copie da Tiziano, attraverso cui si intende indagare il rapporto del maestro con il disegno e con gli incisori che tradussero in stampa la sua opera, come Cornelis Cort²⁶⁰ e Giulio Bonasone e grazie ai quali le sue opere hanno raggiunto una maggiore fama e diffusione²⁶¹.

Il problema del disegno in Tiziano è una questione tutta aperta. La scarsa quantità di documentazione grafica giunta fino a noi dipende in parte dalla dispersione del materiale presente nella casa-studio di Biri Grande dopo la morte del pittore. D'altro canto, per secoli la critica non ha voluto abbandonare la convinzione vasariana secondo cui il maestro celasse dietro al colore le sue carenti capacità grafiche, disincentivando l'interesse dei collezionisti che sempre meno nell'ultima stagione della sua pittura sembrano apprezzare la sua opera con la conseguente dispersione del patrimonio²⁶².

Cinque dei disegni autografi esposti in mostra provengono dal Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi di Firenze in particolare un *Angelo annunciante*, che è stato riconosciuto come il disegno per l'*Annunciazione* di San Salvador a Venezia e infine una *Figura in piedi panneggiata*. Oltre ai disegni, sono molte le incisioni esposte, considerate anche utili testimonianze dei ripensamenti che Tiziano e la sua bottega adottavano per la realizzazione delle opere.

Inoltre il maestro, da buon imprenditore, sfrutta le stampe per far celebrare e diffondere la fama delle sue tele. Tra gli autori spicca, ovviamente, il nome del fiammingo Cornelis Cort di cui sono presenti in mostra dieci delle sue incisioni. Oltre a Cort troviamo anche Giulio Bonasone e Giulio Sanuto, di cui è esposto il bulino con *Perseo e Andromeda*.

Anche su questo aspetto la critica si domanda se e in che misura il Vecellio avesse preso parte alla realizzazione di queste opere, tutte di altissima fattura.

In mostra, il bulino considerato tra i primi realizzati dall'incisore olandese: l'*Annunciazione*, dalla pala di San Salvador. Qui è ancora evidente un tratto poco fluido e molto fedele al modello originale; caratteristiche, queste, che scompariranno in molte delle incisioni successive, al punto da ipotizzare che si tratti ancora di una traduzione

²⁵⁹ S. Biolchini, *A Belluno l'ultimo Tiziano: tra genio e bottega*, «ilSole24ore.com», 16 settembre 2007.

²⁶⁰ La "grande officina", in *Tiziano. L'ultimo atto*, pp. 267-335.

²⁶¹ M. A. Chiari Moretto Wiel, *L'ultimo Tiziano, tra disegno e incisione*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, p. 171.

²⁶² M.A. Chiari Moretto Wiel, *L'ultimo Tiziano, tra disegno e incisione*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, pp. 171-183, p.171.

indiretta²⁶³. Per le opere seguenti, Tiziano si riserverà il guadagno della produzione, oltre che il privilegio editoriale per quindici anni, ottenuto grazie a una supplica inviata alla Signoria veneziana. La richiesta era stata presentata dal pittore per preservare i propri affari, giacché il plagio di stampe era un fenomeno molto diffuso in laguna.

Oltre a mantenere il controllo esclusivo sulla distribuzione delle stampe nella terra della Repubblica, Tiziano va oltre: attraverso persone fidate, riesce ad ingaggiare una serie di agenti che diffondano la sua opera a mezzo stampa anche ad Anversa.

Nei documenti il nome di Cornelis Cort, autore delle incisioni, non compare mai.

In mostra sono presenti alcuni dei bulini di miglior fattura realizzati dal Cort, come la *Maddalena penitente*, ma soprattutto l'*Annunciazione*, segue pedissequamente l'originale pittorico. L'idillio tra Tiziano e Cort si concluderà orientativamente intorno al 1566 anno in cui Cort si sposta a Roma fino alla sua morte (1578), ma sappiamo per certo che l'incisore fiammingo collabora ancora per l'ultima volta con il pittore veneziano tra il 1570-1571 realizzando alcune delle sue stampe di più alto livello²⁶⁴.

Dopo Cort il maestro si servirà di altri incisori per la traduzione delle sue invenzioni, instaurando con essi un rapporto molto diverso, in cui non fu mai più parte attiva nella loro realizzazione. Tra queste troviamo in mostra le due versioni dell'*Uccisione di san Pietro Martire*, rispettivamente realizzate da Giovanni Battista Fontana e Martino Rota, oltre la *Santa Margherita da Cortona*, edita da Luca Bertelli. Quest'ultima sarebbe l'unica testimonianza iconografica della perduta tela tizianesca dipinta per Maria d'Ungheria²⁶⁵.

Tra i vari collaboratori e allievi menzionati finora, troviamo in mostra due opere del lombardo Simone Peterzano, che fu anche maestro di Michelangelo Merisi, detto Caravaggio²⁶⁶ e Jacopo Negretti, meglio noto come Palma il Giovane è presente in mostra con una tela proveniente dai Musei Civici di Treviso, *Dioniso e Arianna*²⁶⁷. Certo è che

²⁶³ Ivi, p. 177.

²⁶⁴ Ivi, p. 180 -181. Tra queste menzioniamo l'incisione del *Martirio di San Lorenzo* e il *Tarquinio e Lucrezia*.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ E. M. Dal Pozzolo, schede 116-117, Simone Peterzano, *Allegoria della musica*, Milano, collezione Koelliker; *Autoritratto*, Roma, collezione privata, in *Tiziano. L'ultimo atto* pp. 420-422. Presenti in mostra il suo *Autoritratto*, proveniente da una collezione privata di Roma, mostra un uomo estremamente elegante, rappresentato in primo piano e di tre quarti e riporta un'iscrizione che lo definisce *Titiani Alumnus*. Opera intrisa di un forte accademismo, distaccandosi dunque molto dallo stile dell'ultimo Tiziano. L'altra opera in mostra è l'*Allegoria della musica* dalla collezione Koelliker di Milano, attribuita al Peterzano nel 2002 da Mina Gregori, che ha riconosciuto in quest'opera la mano del pittore a seguito di confronti con sue tele certe, quali per esempio la *Venere e Cupido* di Brera o la *Vocazione dei santi Pietro e Barnaba*.

²⁶⁷ Attribuita al periodo giovanile dell'artista che, per breve tempo ha avuto modo di entrare in contatto con il maestro Vecellio, anche se è ancora in dubbio il suo apprendistato presso la bottega. È probabile che al

a seguito della morte di Tiziano la *Pietà* è finita nelle mani di Palma il Giovane, il quale la «portò a termine» aggiungendo il piccolo angelo reggi torcia e un'iscrizione che ne attesta la mano.

Nel Palazzo della Magnifica Comunità di Pieve di Cadore ritroviamo alcune scoperte e teorie del curatore Lionello Puppi. Tra queste, le ipotesi che riguardano il *Ritratto di donna davanti a paesaggio con arcobaleno*, in cui lo storico dell'arte ha riconosciuto Caterina Sandella, l'amante di Pietro Aretino che gli diede due figlie. Per molto tempo è stato considerato il ritratto di Lavinia, figlia di Tiziano per la presenza di una scritta apocrifia che ne riporta il nome.

I risultati delle analisi scientifiche realizzati in occasione della mostra hanno fatto emergere la piena compatibilità dei materiali e delle tecniche pittoriche del maestro, portando Puppi a ricondurre l'opera a una datazione intorno agli anni Quaranta del Cinquecento e a definirlo di certa autografia di Tiziano. La tela è stata esposta per la prima volta accanto al ritratto della stessa Sandella opera del Tintoretto e a una medaglia con una *Caterina mater*, attribuita al grande scultore trentino Alessandro Vittoria²⁶⁸.

Questa sezione della mostra presenta un'altra serie di documenti, alcuni dei quali riguardano la decorazione del coro della chiesa arcidiaconale di Santa Maria della Pieve, distrutta e ricostruita nel 1813, di cui possediamo solo la descrizione. Tiziano disegnò i cartoni preparatori per gli affreschi poi realizzati dai suoi aiutanti di bottega, tra i quali forse lo stesso figlio Orazio²⁶⁹. La mostra si chiude con altre opere grafiche, tra cui figurano antiche carte geografiche e vedute del Cadore e del Bellunese. Spicca per importanza un disegno di Leonardo Barnabò datato 4 gennaio 1604, che raffigura il sistema di trasporto del legname-squadrato estratto dai boschi del Cadore via terra e via fiume. Questa testimonianza acquista tutto il suo senso perché collegata a un mercato in cui la famiglia Vecellio era molto attiva.

suo rientro a Venezia dall'Urbe, avvenuto non prima del 1574, l'artista abbia avuto modo di entrare nella cerchia di Tiziano, come testimonia la sua personale descrizione della tecnica pittorica adottata dal maestro negli ultimissimi anni della sua vita, riportata a sua volta dal Boschini. L'ipotesi avanzata è che, tra i dipinti rimasti incustoditi nella casa di Biri Grande a seguito della morte di Tiziano e dell'erede Orazio e venduti dal primogenito Pomponio al Negretti, vi fosse anche un'opera che rappresentasse questo soggetto e che il giovane pittore ne avesse realizzata una copia, la tela presente in mostra.

²⁶⁸ G. Silvestri, *L'ultimo Tiziano*, «laRepubblica.it», 11 settembre 2007.

²⁶⁹ *Ibidem*.

L'allestimento e la gestione degli spazi espositivi sono stati curati dallo studio dell'architetto Mario Botta²⁷⁰, personaggio con lunghi anni d'esperienza anche nel campo espositivo.

Nello stesso catalogo della mostra, troviamo un suo contributo scritto in cui spiega le scelte prese dell'allestimento di Palazzo Crepadona di Belluno²⁷¹. L'architetto si è dovuto scontrare con una serie di difficoltà, legate alla struttura stessa del palazzo che definisce simile a un labirinto per l'intricata disposizione degli spazi. L'articolazione della sale, troppo piccole per tele così grandi, sommata alla mancata possibilità di pause che consentono all'occhio di riposarsi tra un'opera l'altra, non ha permesso di creare quel dialogo tra le opere e con lo spettatore che ci si aspetterebbe²⁷².

Botta decide di attuare un'inversione del classico percorso espositivo, che comincia di fatto al piano superiore.

I visitatori accedono alla mostra dalla scala a chiocciola in ferro, a sinistra dell'ingresso per poi tornare al piano terra dalla scala in pietra che sfocia nel cortile. I pavimenti e le pareti del piano superiore del palazzo sono stati coperti da pannelli di colore nero, una scelta attraverso cui l'architetto intende uniformare il percorso espositivo e nel contempo, isolare le opere.

L'illuminazione, curata dallo studio di progettazione di luce LiteLab, specialisti in vari settori oltre a quello espositivo-museale, è completamente artificiale: proviene da una serie di faretti a led posizionati sopra ogni opera.

Il "coup de théâtre" dell'allestimento lo si incontra nel cortile, presso cui l'architetto Botta ha ideato una struttura cubica di dodici metri, dando vita di fatto a nuovo spazio espositivo. Il gigantesco cubo è tinteggiato a calce in un suggestivo «rosso Tiziano» e la luce cade dall'alto diffondendosi nella sala attraverso un soffitto a piramide rovesciata. Quest'ultimo ambiente, ospita tre delle tele più importanti dell'intera esposizione: il *San Giacomo in cammino*, il *Ritratto di Paolo III senza camauro* e l'*Ultima cena* di Madrid. Provenendo da una parrocchia veneziana, la tela di San Lio è stata inserita in una struttura architettonica che ricorda la forma di un altare.

²⁷⁰ <http://www.botta.ch/#>. La prima mostra di cui l'architetto si sia occupato è una personale dedicata al suo maestro Carlo Scarpa, *Carlo Scarpa 1906-1978*, 1984, Venezia, Gallerie dell'Accademia. Per quanto riguarda le mostre più recenti, precedenti all'ultimo atto, ricordiamo il progetto di allestimento di *Andrea Mantegna e Padova 1445-1460*, 2006-2007, Padova, Musei Civici degli Eremitani e l'esposizione tenutasi a Bergamo, Gianfranco Ferroni. Livorno 1927 – Bergamo 2001, 2007, Bergamo.

²⁷¹ M. Botta, *Esporre Tiziano*, in *Tiziano. L'ultimo atto* pp. 197-199.

²⁷² G. Silvestri, *L'ultimo Tiziano*, «laRepubblica.it», 11 settembre 2007.

Lo spazio espositivo centrale è stato reso ancora più suggestivo per la scelta dell'architetto di inserirvi uno sfondo musicale di brani di Adriano Willaert e Andrea Gabrieli, compositori con cui si ipotizza anche in catalogo Tiziano avesse intrattenuto dei rapporti²⁷³.

Nonostante la spettacolarizzazione e il grande nome a cui si è fatto ricorso, l'allestimento non è stato apprezzato da molti: le opere collocate al piano superiore hanno sofferto degli spazi troppo angusti costringendo i visitatori ad osservare tele gigantesche collocate molto in basso troppo da vicino²⁷⁴.

L'uso del colore nero come sfondo per mostre d'arte moderna, è moda e consuetudine tutta italiana. Se da una parte il nero, abbinato alle luci a led, permette di uniformare gli ambienti e creare un'atmosfera più soffusa e raccolta, dall'altra non contribuisce a dare il giusto risalto a opere ad olio ricchi di dettagli e di un colorismo che solo un pittore veneziano e soprattutto solo Tiziano, è in grado di realizzare su tela. Forse, sarebbe stato opportuno tentare di sfruttare la luce naturale dalle finestre, cercando di evitare naturalmente che essa incidesse sulla pellicola pittorica al punto di danneggiarla.

Alcuni disegni sono stati appesi alle pareti con le loro cornici, mentre altri fogli insieme ai tessuti, gli strumenti musicali e i documenti sono stati esposti all'interno di teche di vetro condizionate e illuminate internamente con appositi led. Le didascalie, anch'esse di colore nero, riportano il nome dell'autore, il titolo dell'opera, la data e la sede di provenienza esaustive. Gli spazi del Palazzo della Magnifica Comunità in Pieve di Cadore seguono le stesse linee estetiche espositive che troviamo in Palazzo Crepadona, rendendo così il percorso espositivo continuo e omogeneo, nonostante sia stato dislocato in due sedi lontane l'una dall'altra.

L'organizzazione generale, la promozione, la comunicazione e l'ufficio stampa della mostra, sono affidati a Villaggio Globale International S.r.l. che dal 1992 si occupa della gestione e progettazione di importanti eventi nell'ambito dei beni culturali, con esperienza in esposizioni temporanee e permanenti, oltre ad essere uno dei più importanti partner in Italia del Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo²⁷⁵.

²⁷³ Per un maggiore approfondimento sull'argomento si segnala la lettura di E. Biggi Parodi, *La musica in Italia ai tempi di Tiziano*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, pp. 111-116 e di C. Strinati, *Tiziano e la musica*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, pp. 117-122.

²⁷⁴ A. Delaforce, *Late Titian. Belluno and Pieve di Cadore*, in «The Burlington Magazine» Vol. 150, No. 1259, Northern European Art (Feb., 2008), pp. 131-132.

²⁷⁵ villaggioglobaleinternational.it.

Villaggio Globale si è occupato anche della produzione dell'intero progetto grafico, realizzato con la collaborazione di Fabrica²⁷⁶ da Isotta Dardilli e Marcello Piccinini.

I colori dominanti nel materiale cartaceo sono il nero e il rosso, gli stessi colori che accompagnano il visitatore in entrambi gli ambienti espositivi.

L'opera scelta a sponsorizzare la mostra è il *Ritratto del pontefice Paolo III Farnese* dell'Ermitage, immagine che ritroviamo sulla copertina del catalogo e nelle varie *brochure* e locandine utilizzate per pubblicizzare la manifestazione.

I cartelloni pubblicitari presentavano un taglio particolare dell'opera. La parte inferiore del volto del pontefice e il resto del corpo è stata completamente tagliata per dare risalto allo sguardo del vecchio di casa Farnese. L'effetto è naturalmente accentuato dal contrasto tra il rosso del camauro e il fondo scuro del dipinto. Si è trattato di una scelta molto apprezzata e intelligente a livello pubblicitario: lo sguardo del papa, un tempo rivolto all'artista che lo stava ritraendo ora cerca di conquistare il potenziale visitatore della mostra. Incontrare gli occhi di Paolo III all'ingresso del museo deve essere stato certamente coinvolgente, anche a livello emotivo.

Il costo del biglietto era diverso nelle due sedi espositive: al Palazzo Crepadona di Belluno l'ingresso intero costava 10 euro, mentre il ridotto ammontava a 7; al Palazzo della Magnifica Comunità di Pieve di Cadore il costo intero era di 5 euro, il ridotto 3,50. Coloro che giungevano a Pieve di Cadore esibendo l'ingresso dell'esposizione di Belluno, pagavano soltanto 2 euro.

Inaugurata il 15 settembre, già ai primi di novembre la mostra di Belluno raggiunse quota 30.000 visitatori, mentre a Pieve di Cadore si era riusciti a staccare 10.000 biglietti.

La mattina del 3 novembre l'allora assessore provinciale alla cultura, Claudia Bettiol, si è presentata sul luogo dell'esposizione di Belluno per consegnare alla "fortunata" visitatrice che aveva staccato il biglietto numero 30.000 l'ingresso gratuito e una copia omaggio del catalogo della mostra edito Skira.

L'esposizione ha costituito un'occasione per molti di visitare e conoscere meglio il territorio, portando ad un'incredibile rinascita della provincia, registrando circa 10.000 biglietti venduti ogni dieci giorni, divisi nelle due sedi²⁷⁷. Il totale dei visitatori, alla chiusura della mostra ammontava a 125.554²⁷⁸.

²⁷⁶ fabrica.it;

²⁷⁷ Tiziano, *la mostra a quota 30.000*, «Corriere delle Alpi», 4 novembre 2007.

²⁷⁸ villaggioglobale.it/curriculum/mostre.asp.

Il costo totale della mostra ammonta a 2 milioni di euro, con importanti contributi da parte della Fondazione Cariverona²⁷⁹, che ha sostenuto l'iniziativa con una donazione di 500.000 euro e della Regione Veneto che a sua volta ha sofferto il proprio sostegno finanziario per un totale di 275.000 euro, insieme ad altri enti pubblici e privati, dal Ministero dei Beni Culturali alle industrie del territorio²⁸⁰.

Promossa dalla Provincia di Belluno e dalla Regione Veneto, la mostra ha avuto luogo con l'impegno della provincia di Belluno e del Magnifico Comune di Cadore e la partecipazione della Magnifica Comunità di Pieve di Cadore, della Fondazione del Centro Studi Tiziano e Cadore e della sopracitata Fondazione Cariverona. La mostra fa parte del Progetto Magnifico, partito nel 2006, il cui scopo è quello di promuovere la conoscenza del patrimonio culturale italiano al grande pubblico, attraverso iniziative volte alla sua valorizzazione²⁸¹. Il progetto è realizzato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e promosso da Mecenate 90, un'associazione *no profit* che fornisce consulenza e assistenza nel settore della valorizzazione e promozione dei beni culturali²⁸².

Sul fronte scientifico, nel suo complesso gli studi su Tiziano degli ultimi vent'anni sembrano essere interessanti e ben dettagliati, soprattutto per quanto riguarda il rapporto del maestro con la sua bottega e lo studio delle committenze nel territorio d'origine di Tiziano. In questo senso, infatti, la mostra risulta innovativa e sperimentale, perché mai prima di questa occasione si era pensato di dedicare un'esposizione alla bottega di Tiziano e al rapporto del pittore con la terra natia. Pur non trovandosi nelle loro sedi originarie, le opere qui non sembrano essere fuori posto, né tanto meno sembrano stonare con il contesto in cui sono inserite perché la loro presenza è ben motivata.

Una critica in particolare è stata mossa all'esposizione: l'assenza di molte opere emblematiche dell'ultimo periodo di Tiziano e in particolare la scarsa attenzione riservata al tema del non-finito. Si pensi alla già menzionata assenza della *Pietà*, impegnata nell'ennesimo restauro in occasione della mostra Vienna-Venezia²⁸³ mettendo in scena il terzo degli "Ultimi atti" di Tiziano presentati in mostra in Europa tra il 2007 e il 2008.

²⁷⁹ fondazionecariverona.org: ente privato di origine bancario senza scopo di lucro che si occupa

²⁸⁰ G. Silvestri, *L'ultimo Tiziano*, «laRepubblica.it», 11 settembre 2007.

²⁸¹ magnifico.beniculturali.it: http://www.magnifico.beniculturali.it/index_segue.html.

²⁸² [mecenate90.it](https://www.mecenate90.it/): <https://www.mecenate90.it/>.

²⁸³ *Tiziano e la sensualità della pittura*, Venezia, 26 gennaio – 20 aprile 2008, Gallerie dell'Accademia, a cura di S. Ferino-Pagden, G. Nepi Scirè, 2008, Marsilio editore.

Infatti, mentre la mostra a Belluno e Pieve di Cadore era partita da circa un mese, il 18 ottobre 2007 Vienna inaugurava il suo “ultimo” Tiziano, sposatosi poi a Venezia in concomitanza con la chiusura dell’esposizione bellunese – gennaio 2008.

La contemporaneità dei due eventi ha sollevato delle problematiche organizzative non indifferenti arrivando a parlare di «guerra dei Tiziano²⁸⁴». Un conflitto in cui da entrambi le parti si avanzano i diritti di primogenitura dell’idea, portato avanti a suon di accordi e prestiti tra musei e curatori – molti dei quali non sono stati rispettati – arrivando anche alla richiesta da parte di Vienna di modificare il tema della mostra bellunese – il giovane Tiziano, anziché l’ultimo. Ma, sembra essere una guerra poco seria e persa in partenza perché, come afferma il giornalista Goffredo Silvestri:

«perché in una "guerra" le forze devono essere comparabili mentre qui c'è troppa sproporzione con due dei più importanti musei del mondo²⁸⁵».

²⁸⁴ G. Silvestri, *Tiziano contro Tiziano*, «laRepubblica.it», 31 ottobre 2007.

²⁸⁵ *Ibidem*.

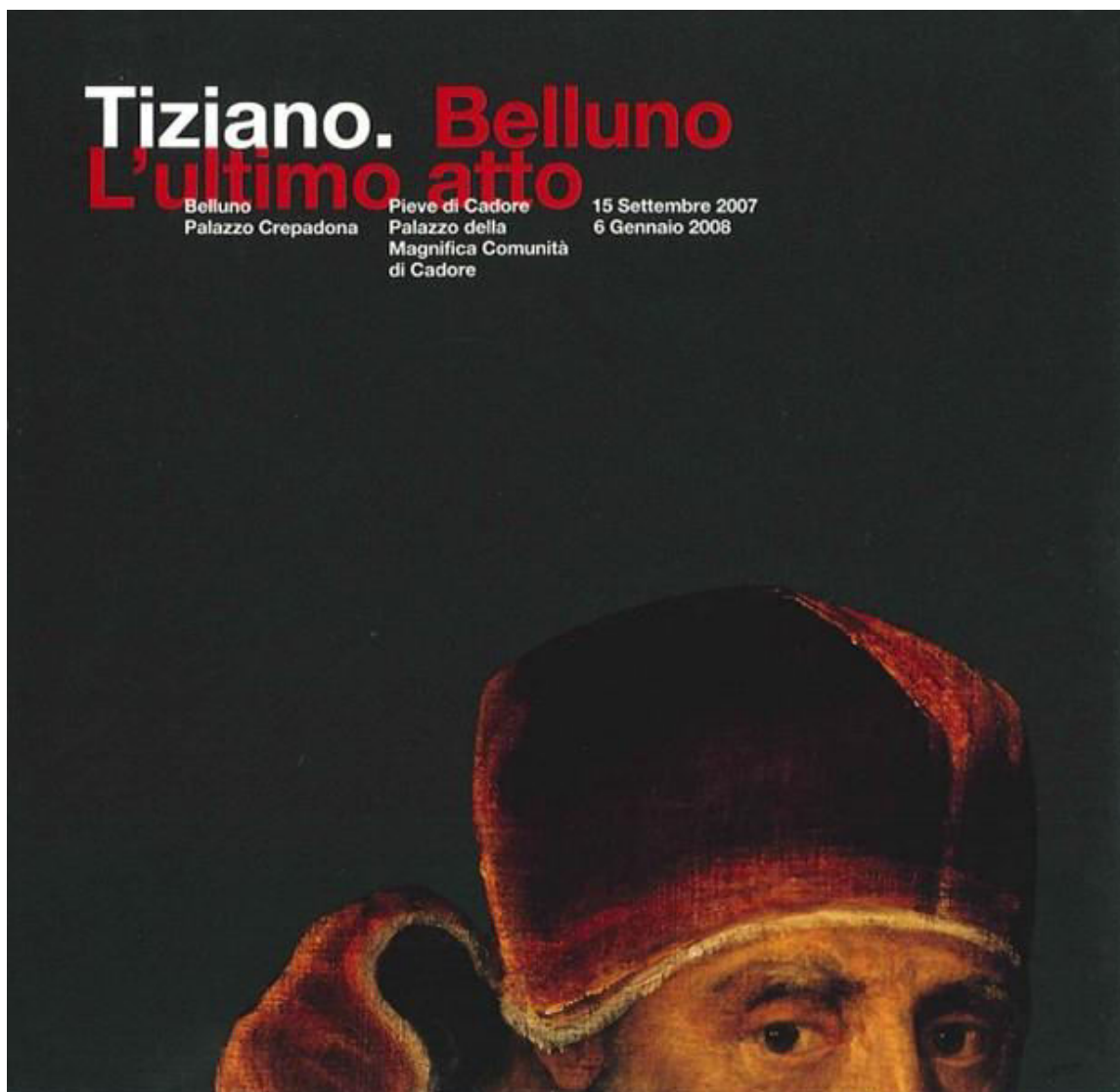


Figura 10 Locandina della mostra con particolare dello sguardo di *Papa Paolo III Farnese con camauro*²⁸⁶

²⁸⁶ litelab.it.



Figura 11 Interno del cubo di Botta con *papa Paolo III Farnese con il camauro*

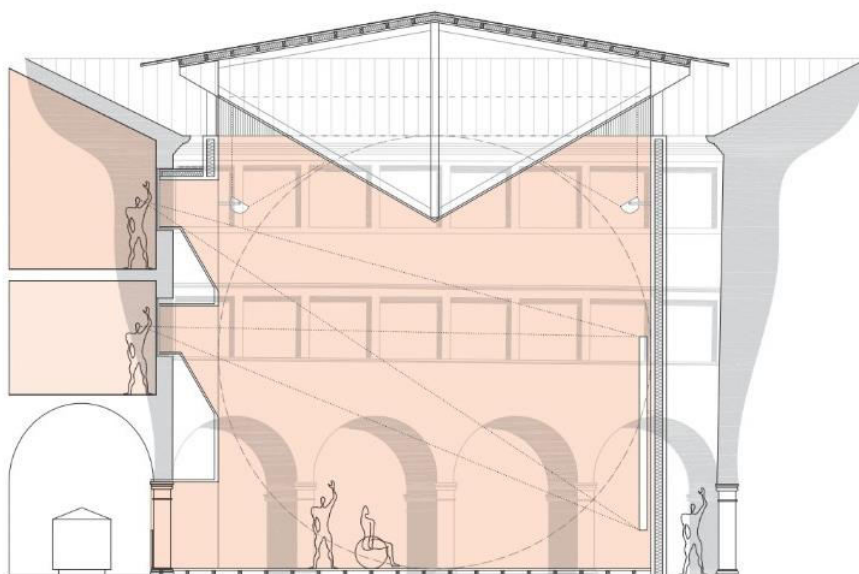


Figura 12 Progetto del cubo

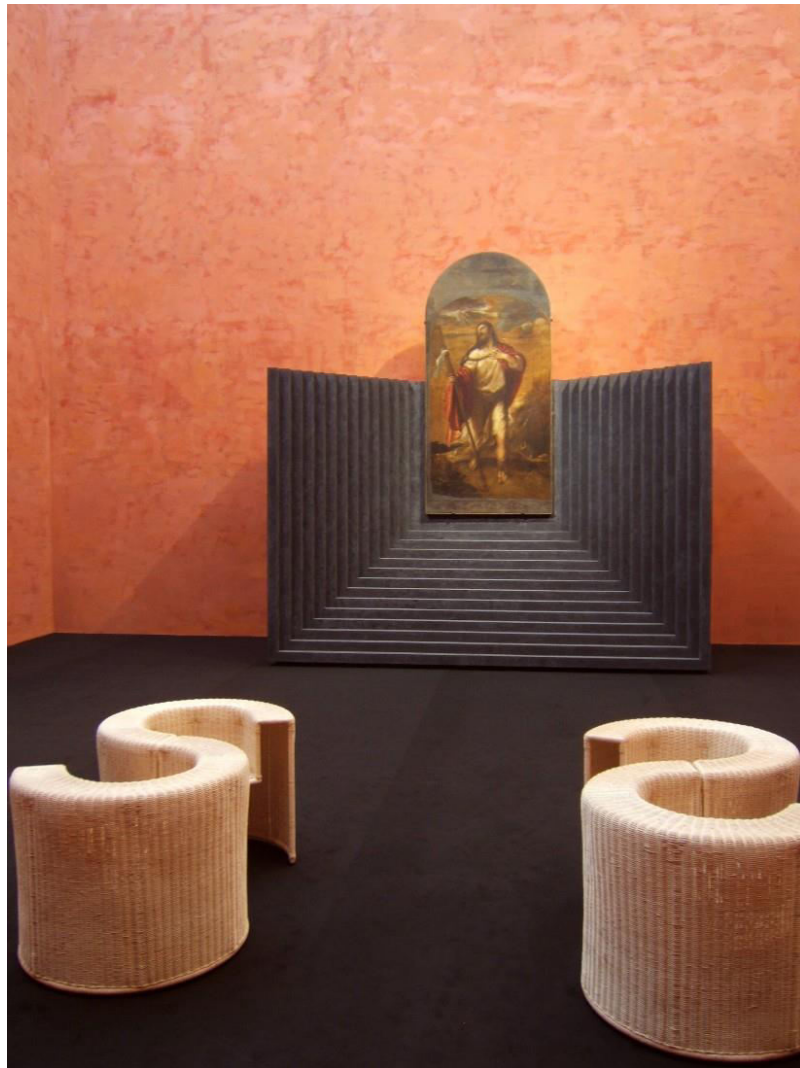


Figura 13 *San Giacomo in cammino* nel cubo



Figura 14 Teca con tessuti di velluto



Figura 15 Teca con documenti



Figura 16 allestimento del piano superiore di Palazzo Crepadona



Figura 17 allestimento del Palazzo della Magnifica Comunità di Cadore

III.3. La «sensualità della pittura» tizianesca

Mentre a settembre viene inaugurata la mostra a Pieve di Cadore, nei mesi precedenti la capitale austriaca era in fermento per l'inaugurazione di una grande esposizione, anch'essa dedicata agli ultimi anni della pittura del maestro Tiziano Vecellio.

Già nel 2006, il Kunsthistorisches Museum di Vienna, in collaborazione con la National Gallery di Washington aveva realizzato un'esposizione dedicata al Rinascimento veneziano dal titolo *Bellini, Giorgione, Tiziano e il Rinascimento della pittura veneziana*²⁸⁷.

A solo un anno di distanza dall'esposizione del 2006, il museo viennese mette in mostra *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, in collaborazione con le Gallerie dell'Accademia di Venezia il cui titolo in italiano è *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*²⁸⁸. L'esposizione incentrata sugli ultimi vent'anni della produzione tizianesca viene inaugurata a Vienna il 17 ottobre 2007, spostandosi successivamente dal 26 di gennaio al 20 aprile 2008 presso le Gallerie dell'Accademia²⁸⁹. La curatela della mostra viene affidata a due studiose di prestigio: Sylvia Ferino-Pagden si occupa dell'allestimento nel Kunsthistorisches Museum, mentre Giovanna Nepi Scirè cura l'esposizione presso le Gallerie dell'Accademia.

La studiosa Ferino-Pagden è nota nell'ambiente storico artistico internazionale come specialista del Rinascimento italiano, con studi dedicati alla pittura veneta del XVI secolo. In questo lavoro è già stata menzionata come esponente del comitato scientifico della mostra Tiziano realizzata tra il 1990 e il 1991 a Venezia e a Washington; tale comitato scientifico ha realizzato molte analisi scientifiche sui dipinti di Tiziano – raggi x, infrarossi e analisi chimiche²⁹⁰.

Il progetto della mostra e della collaborazione con Venezia comincia a prendere forma da un restauro e un'analisi approfondita della *Ninfa e pastore* (1570-1575) di Tiziano, avviati nel 2002. Questa occasione dà nuovo slancio a una ricerca a livello internazionale sulle

²⁸⁷ *Bellini, Giorgione, Tiziano e il Rinascimento della pittura veneziana*, a cura di D. A. Brown, S. Ferino-Pagden, Washington, 18 giugno – 17 settembre 2006, National Gallery of Art; Vienna, 17 ottobre 2006 – 7 gennaio 2007, Kunsthistorisches Museum, Milano, Skira editore, 2006.

²⁸⁸ *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Vienna, 18 ottobre 2007 – 6 gennaio 2008; *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, Venezia, 26 gennaio – 20 aprile 2008, Gallerie dell'Accademia, 2008, a cura di S. Ferino-Pagden, G. Nepi Scirè, Marsilio editore.

²⁸⁹ Vista la grande affluenza di pubblico, la mostra è stata prorogata fino al 4 maggio: <http://www.gallerieaccademia.org/mostre-ed-eventi/passate/lultimo-tiziano-e-la-sensualita-della-pittura/>

²⁹⁰ Vedi nota 91 a p. 23.

tecniche pittoriche delle opere tarde del maestro di Cadore. Venezia decide di aderire al progetto fin dall'inizio, essendo in possesso di molte opere realizzate dal pittore nella fase estrema della sua attività, tra cui la *Pietà* (1575), considerata il testamento artistico e spirituale di Tiziano. L'intero programma scientifico è sostenuto dall'istituzione austriaca Fonds für Wissenschaftliche Forschung, con un finanziamento pari a 361.673,06 euro²⁹¹. In Austria i fondi federali vengono concessi attraverso tre grandi istituzioni. L'FWF²⁹² è la principale agenzia austriaca che si occupa di promuovere la ricerca in ambito scientifico, ingegneristico e umanistico a livello internazionale attraverso l'erogazione di premi, programmi di sovvenzione e finanziamenti.

Abbiamo già menzionato anche l'altra protagonista femminile di progetto: Giovanna Nepi Scirè, anche lei già citata a proposito della mostra del 1990²⁹³. Le due studiose sono state accompagnate da un comitato scientifico internazionale composto da altri otto storici dell'arte che hanno contribuito anche alla stesura del catalogo²⁹⁴.

A Venezia la mostra è stata promossa dal Ministero dei Beni e le Attività Culturali, assieme alla Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e al Polo Museale della città di Venezia e dei Comuni della Gronda Lagunare, di cui la Nepi Scirè è Soprintendente. La prima sede espositiva che ha accolto la mostra è il Kunsthistorisches Museum di Vienna, uno tra i musei più grandi al mondo. Il secondo museo che ha presentato l'esposizione sono le Gallerie dell'Accademia di Venezia. Il complesso museale è composto dall'unione di tre edifici storici: la chiesa, il monastero e le sale della Scuola Grande di Santa Maria della Carità, fondata nel XII secolo e custodisce una delle più importanti collezioni di arte veneta e veneziana al mondo, soprattutto per il periodo che va dal XIV al XVIII secolo²⁹⁵.

L'esposizione si concentra sull'ultima fase di produzione del maestro Tiziano, come si evince facilmente anche dal titolo. L'intento è quello di fare nuova luce su una parte della pittura tizianesca a lungo considerata «meno brillante rispetto a quella della

²⁹¹ G. Silvestri, *Tiziano contro Tiziano*, «laRepubblica.it», 31 ottobre 2007, <https://www.repubblica.it>.

²⁹² letteralmente: *Fondo per la promozione della ricerca scientifica*, www.bmbwf.gv.at.

²⁹³ Vedi nota 90 a p. 23.

²⁹⁴ B. Aikema; F. Checa; M. Falomir; A. Gentili; C. Hope; M. Mancini; S. Mason; F. Valcanover.

²⁹⁵ gallerieaccademia.it/il-museo: Nel 1807, per editto napoleonico, gli edifici della storica confraternita laica divennero un bene demaniale destinati ad ospitare l'Accademia Reale di Belle Arti, fondata il 24 settembre 1750, con annesso Gallerie. Dal 10 agosto 1817 le Gallerie furono aperte al pubblico, ma nel 1879 la sede dell'Accademia venne spostata all'ex Ospedale degli Incurabili, lasciando alle Gallerie il compito di tutela e conservazione del patrimonio affluito nelle sale grazie alle donazioni degli stessi maestri e delle varie ricche collezioni private.

giovinezza»²⁹⁶, andando ad analizzare la materia pittorica vera e propria con l'ausilio di analisi stratigrafiche e radiografiche – i cui risultati sono stati riportati in catalogo²⁹⁷ e in mostra – oltre che un'ulteriore analisi dei documenti e dei rapporti intercorsi con la committenza. L'intento della mostra veneziana rimanda alla mostra bellunese di cui abbiamo già discusso, rendendo le due esposizioni molto simili tra di loro sotto alcuni aspetti.

Anche nel caso veneziano, l'evento viene giustificato con la presentazione di nuove scoperte e interpretazioni riguardo l'ultimo Tiziano. Ma differenza di quella di Belluno/Cadore, questa esposizione, per una scelta ragionata e voluta dalle due curatrici, è incentrata sulle opere considerate di certa autografia di Tiziano, con l'obiettivo di realizzare una «ricerca disinteressata della bellezza e della qualità²⁹⁸». Il totale delle opere presenti in mostra a Vienna ammonta a sole cinquanta, accompagnate da una tavoletta con una *Crocifissione* di Orazio, figlio di Tiziano, alcuni dipinti di Rubens e circa sedici incisioni dall'Albertina, di cui sette di Cornelis Cort²⁹⁹. A Venezia, invece, sono esposte solo ventotto di queste tele, poiché la maggior parte delle opere esposte a Vienna non poteva affrontare un ennesimo trasporto, anche a seguito degli interventi di restauro subiti³⁰⁰.

La rincorsa all'autografia certa viene proposta nella consapevolezza che il pittore non lavorasse da solo e avesse alle spalle una florida bottega, i cui collaboratori erano fondamentali per soddisfare le molte richieste provenienti da tutta Europa³⁰¹.

Quest'idea potrebbe però suonare una risposta all'affermazione fatta da Lionello Puppi nell'introduzione alla mostra di Belluno-Cadore³⁰², citata dalla stessa Giovanna Nepi Scirè. La curatrice Sylvia Ferino-Padgen giustifica la selezione di opere di certa autografia sulla base della seconda parte del titolo della mostra, la «sensualità della pittura». Consapevole che l'espressione possa rimandare automaticamente ai corpi sinuosi delle famose donne di Tiziano, senza veli o semi nudi, risvegliando immagini cariche di erotismo, in realtà con il termine «sensualità» si vuole fare riferimento anche

²⁹⁶ G. Nepi Scirè, *Introduzione*, in *Tiziano e la sensualità della pittura*, Venezia, 26 gennaio – 20 aprile 2008, Gallerie dell'Accademia, 2008, Marsilio editore, p. 11.

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ *Ibidem*;

²⁹⁹ G. Silvestri, *Tiziano contro Tiziano*, in «laRepubblica.it», 31 ottobre 2007;

³⁰⁰ R. Vasari, *A Venezia i misteri dell'ultimo Tiziano*, «ilSole24ore», 25 gennaio 2008.

³⁰¹ G. Nepi Scirè, *Introduzione*, in *Tiziano e la sensualità della pittura*, Venezia, 26 gennaio – 20 aprile 2008, Gallerie dell'Accademia, 2008, Marsilio editore, p. 11.

³⁰² L. Puppi, *Introduzione*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, (Belluno, Palazzo Crepadona – Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007 – 6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano, Skira editore, 2007, p. 22.

alla pennellata dell'artista, che passava dall'essere delicata, a risultare violenta e intrisa di energia o che accenna solo alle forme, dando al colore puro il potere di modellare tanto i corpi, quanto i paesaggi³⁰³. Questo è il tema su cui verte la mostra: analizzare soprattutto a livello scientifico – attraverso restauri e accurate analisi – quella pennellata dell'anziano artista che risulta così diversa dalle opere della giovinezza.

All'interno del catalogo, stampato dalla Marsilio Editore, le opere sono ordinate secondo tre macro argomenti: i *Ritratti*, le *Poesie* e i *Temi sacri*. Nell'esposizione tuttavia l'ordine tematico è stato riservato ai soli ritratti, organizzando le altre tele secondo un ordine diacronico³⁰⁴. La sezione che apre la mostra è dedicata agli ultimi ritratti realizzati dal maestro. Tiziano era considerato dai suoi contemporanei uno dei più illustri ritrattisti ed è grazie alla promozione e all'amicizia con Pietro Aretino che il Vecellio è riuscito a valicare i confini di Venezia e della sua Repubblica. Proprio con il ritratto di questo importante intellettuale il percorso della mostra ha inizio. La figura dell'Aretino, datata 1545 e proveniente dalla Galleria degli Uffizi di Firenze, è imponente e occupa tutta la superficie pittorica: qui Tiziano riesce a catturare l'orgoglio e la forza del «flagello dei principi», come lo aveva definito Ariosto³⁰⁵. Nelle lettere e in altri documenti pervenuti, l'Aretino viene descritto e si presenta come un uomo azzimato, attento al suo aspetto.

Nonostante la forza che questa figura sprigiona, accentuata anche dal contrasto tra il fondo quasi nero e la veste rossa, che fa quasi uscire il personaggio dal quadro, la veste è appena accennata, come anche la grossa catena d'oro al collo.

Accanto all'Aretino, troviamo esposta la figura altrettanto imponente del pontefice Paolo III, raffigurato senza camauro (1543), proveniente dal Museo di Capodimonte di Napoli. Già analizzando la mostra di Belluno e Cadore, sono state sottolineate le notevoli differenze tra questa versione e quella britannica del ritratto di papa Farnese. Usando la struttura tradizionale dei ritratti papali ufficiali, di tre quarti e seduto, Tiziano rappresenta realisticamente un uomo di 75 anni, che ha un atteggiamento molto diverso da quello visto a Belluno. Qui lo sguardo del pontefice è vispo e si rivolge allo spettatore con occhi carichi di energia e di forza. Anche i dettagli, rispetto alla versione inglese, sono maggiormente curati: a partire dai capelli e dai peli della barba fino ai dettagli della veste

³⁰³ S. Ferino-Padgen, *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, in *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, Venezia, 26 gennaio – 20 aprile 2008, Gallerie dell'Accademia, 2008, Marsilio editore, pp. 15-27, p. 15;

³⁰⁴ F. Federici, *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura. Venezia, Gallerie dell'Accademia*, 26 gennaio 2008 – 20 aprile 2008, da Osservatorio mostre e musei, Scuola Normale Superiore di Pisa.

³⁰⁵ uffizi.it/opere/ritratto-di-pietro-aretino

e della *bursa*. Dalle analisi compiute è emerso che la mozzetta, elemento che domina il quadro, è stata realizzata con una mistura di cinabro, smalto rosso e biacca e alla fine nuovamente ripassata con smalto rosso, oltre a delle piccole pennellate bianche e rosa che mettono in evidenza la cucitura laterale³⁰⁶.

Dal museo di Vienna sono giunti a Venezia due ritratti di certa autografia tizianesca: il *Ritratto di Fabrizio Salvaresio* (1558) e quello di Jacopo Strada (1566). Grazie alle analisi a raggi X e infrarossi si è scoperto che entrambe queste opere non presentano modifiche rilevanti.

Dalla National Gallery of Art di Washington è stato prestato alle Gallerie dell'Accademia il *Ritratto del doge Andrea Gritti* (1550 ca.), esposto al fianco dell'ultimo doge dipinto da Tiziano, Francesco Venier³⁰⁷ (1555), nel dipinto proveniente dal Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid. La datazione della tela con Andrea Gritti è stata a lungo discussa, in quanto parte della critica sosteneva che fosse stata realizzata quando il doge era ancora in vita, dunque non oltre il 1538. Eppure lo stile pittorico adottato dal maestro in questo caso, non giustifica una data così precoce. Ad oggi la tela è priva di rintelatura e sappiamo che nel 1955 venne sottoposta a restauro per rinforzarne i margini. A seguito di alcuni esami diagnostici, tra cui radiografie dell'intero dipinto e una serie di riflettografie all'infrarosso per analizzare il retro del quadro, è emerso il profilo del soggetto, presumibilmente corrispondente a un disegno soggiacente. Un'analisi riflettografica è stata realizzata anche sul volto del personaggio, scoprendo che la direzione dello sguardo del Gritti è stata modificata nel corso del processo pittorico; nel disegno preparatorio gli occhi erano rivolti all'osservatore, mentre nello stadio finale del dipinto è rivolto altrove. Dalle radiografie è inoltre risultato che Tiziano apportò altre modifiche al mantello e al pannello, oltre che alla composizione della figura, in quanto la spalla destra era alzata leggermente e si protendeva fino alla barba³⁰⁸. La *Fanciulla con ventaglio* (1561), dalla Staatliche Gemäldegalerie di Dresda, spicca nella sua bellezza e nel suo candore, dopo una serie di scuri ritratti maschili. Secondo un'ipotesi di Lionello Puppi l'opera rappresenta Lavinia, la figlia di Tiziano, e venne realizzata e donata alla fanciulla in onore

³⁰⁶ M. Falomir, *1.2 Paolo III*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, in *Tiziano e la sensualità della pittura*, 2008, Marsilio editore.

³⁰⁷ L'artista realizzò due ritratti del Venier: il primo, il quadro ufficiale a figura intera, venne probabilmente distrutto nell'incendio di Palazzo Ducale del 1577; la seconda versione è quella che ritroviamo in mostra, la cui autografia tizianesca viene messa in discussione dall'autore della scheda, Miguel Falomir, il quale afferma che sarebbe più corretto attribuirlo alla scuola di Tiziano, M. Falomir, *1.5 Francesco Venier*, in *Tiziano e la sensualità della pittura*, , 2008, Marsilio editore.

³⁰⁸ E. Walmsley, *1.4 Andrea Gritti*, in *Tiziano e la sensualità della pittura*, 2008, Marsilio editore.

delle sue nozze³⁰⁹. Secondo altre ipotesi rappresenta invece Emilia, la figlia illegittima del maestro che convolò a nozze nel 1568. Anche in questo caso però la datazione così tarda è discutibile, visto lo stile pittorico, così meticoloso e ricco di dettagli³¹⁰.

Chiudono la sessione tre opere quanto mai significative dell'ultimo periodo del maestro: i due *Autoritratti* di Berlino (1546-1547) e Madrid (1562 ca.) e l'*Allegoria della Prudenza* (1565-1575), della National Gallery di Londra.

Entrambi gli autoritratti presentano delle caratteristiche rilevanti: in entrambe le tele Tiziano ritrae il proprio volto definito nel dettaglio, mentre le vesti, le mani, e la catena donatagli da Carlo V nel 1533, atta a sottolineare la sua condizione nobile, sono appena abbozzate. Nella versione spagnola il corpo, avvolto nell'abito nero, quasi si confonde con il fondo scuro mentre la mano destra che stringe il pennello è appena accennata, il volto è più dettagliato e veritiero nella rappresentazione dell'età. Il pittore si rappresenta di profilo, tipologia affatto usuale del XVI secolo, ma tipica della numismatica romana celebrativa: è probabile che con questo autoritratto Tiziano volesse lasciare un'immagine commemorativa ai posteri. Inoltre, se nel quadro di Berlino il pittore si presenta come un umanista e nobiluomo, nell'opera madrilena, con la presenza di quel pennello Tiziano sottolinea che i suoi molti meriti e onori derivano proprio dal suo talento artistico. L'aspetto più affascinante del quadro di Madrid sta nel sottilissimo strato pittorico di soli quattro tonalità cromatiche – bianco, rosso, ocra e nero – risultati questi dalle analisi diagnostiche, paragonabile quasi ad un acquerello.

L'ultimo quadro che chiude questa prima parte dell'esposizione è intriso di tutta la forza simbolica dell'ultimo Tiziano: l'*Allegoria della Prudenza*, datata tra il 1565 e il 1575. Tre volti, accompagnati da altrettante teste di animali, rappresentano rispettivamente Tiziano con un lupo (a sinistra); il figlio Orazio con un leone (al centro) e infine il nipote Marco con un cane (a destra). L'interpretazione più accreditata è quella fornita da Erwin Panofsky, secondo cui i tre volti, associati agli animali, rappresenta rispettivamente il passato (Tiziano-lupo), il presente (Orazio-leone) e il futuro (Marco-cane). Ormai il divin pittore è vecchio ed è consapevole che il suo tempo si sta esaurendo; lascia dunque simbolicamente il posto ad un presente promettente, il figlio Orazio, e ad un futuro quasi radioso, visto il modo in cui è illuminato il volto del giovane Marco. Ciò che sorprende

³⁰⁹ L. Puppi, *Su Tiziano*, Milano, Skira editore, 2004, p. 39.

³¹⁰ Alla mostra di Vienna, accanto a questa giovane donna, troviamo la sua gemella, un'altra *Fanciulla con ventaglio*, copia della tela tizianesca realizzata da Peter Paul Rubens dal Kunsthistorisches Museum di Vienna.

maggiormente è la capacità del maestro di realizzare un'opera così innovativa, in cui riesce a racchiudere e a manifestare tutte le sue inquietudini e paure degli ultimi anni.

Il secondo gruppo di opere figura sotto il titolo *Poesie*; ne fanno parte le meravigliose tele a soggetto mitologico³¹¹. Sono presenti in questa sezione del catalogo le due versioni della *Danae*, quella del Prado di Madrid e quella del Kunsthistorisches Museum di Vienna, l'una datata 1550-1553 realizzata per Filippo II; l'altra tra il 1560 e il 1565. Anche la principessa di Argo nella versione austriaca – assieme alla *Ninfa e pastore* – è stata centrale nell'esposizione viennese: la tela, infatti, non veniva restaurata da oltre un secolo, oltre ad essere l'unica della serie delle *Danae* tizianesche a riportare la firma del pittore affiancata dal titolo di «cavaliere». Il restauro è consistito nella pulitura del quadro da restauri e aggiunte precedenti. Inoltre, dalle analisi realizzate, è emerso che la tela era stata successivamente ridotta e che i danni più piccoli, come buchi o cadute di colore, erano stati riparati in interventi precedenti³¹².

In entrambi i quadri la scena viene svelata, come se i tendaggi purpurei del letto a baldacchino si aprissero, creando l'effetto di un sipario. La scena si apre sulla fanciulla che viene presentata in tutta la sensuale bellezza del suo corpo, completamente nudo, distesa su un bianco materasso con la schiena sostenuta da vaporosi cuscini. I capelli fulvi scendono sciolti sulle membra candide e una ciocca scivola fino a posizionarsi in mezzo ai seni. Le due principesse alzano gli occhi alle nubi che le sovrastano, rivolgendo uno sguardo carico di voluttà che, nella versione viennese, è accentuata dalla bocca semi aperta. Ma nonostante il soggetto trattato sia lo stesso, i due quadri presentano non poche differenze dal punto di vista compositivo.

Nella versione madrilena c'è un piccolo cane che dorme accovacciato sul materasso, sulla sinistra del quadro, simbolo di fedeltà e la giovane donna, rivolge lo sguardo alla nube-Giove che sta per cospargerla con la sua pioggia di monete d'oro attraverso cui si unirà a lei. Alla sua sinistra, una serva è posta sullo stesso piano della protagonista: lei vecchia, brutta e scura, crea un forte contrasto con il corpo candido, giovane e sensuale della bella principessa. La fantesca si sporge verso la nube per cercare di prendere al volo qualche

³¹¹ Nel catalogo Fernando Checa sottolinea la differenza tra invenzione mitologica e poesia nelle opere di Tiziano: le prime sono tele per cui non esiste un modello letterario unico e direttamente riconducibile ad esse, ma si basano sulla libera composizione figurativa e iconologica; per quanto riguarda le seconde, in esse si identifica subito il riferimento letterario, per lo più ovidiano, su cui si basa tutta l'invenzione compositiva. Tra le ultime si trovano molte delle tele realizzate su commissione di Filippo II d'Asburgo, cui il maestro diede il nome di "poesie". F. Checa, Tiziano e la mitologia, in *Tiziano e la sensualità della pittura*, 2008, Marsilio editore, p. 187.

³¹² G. Silvestri, *Tiziano contro Tiziano*, «laRepubblica.it», 31 ottobre 2007.

moneta con il suo grembiule lurido. Il paesaggio quasi non si scorge all'orizzonte e non sembra presentare particolari rilevanti.

Nella versione viennese scompare il piccolo animale e Danae intreccia le dita della mano destra in un lembo del drappo rosso. Tra le gambe della giovane sono già cadute sul letto alcune monete d'oro, sparse dalla nube rossastra, in cui è possibile individuare il volto della divinità. La vecchia e scura serva qui è posta in secondo piano, accovacciata accanto al letto della fanciulla mentre tenta di prendere le monete con un vassoio dorato. In questo caso dietro alla schiava si apre un panorama naturale verdeggianti, una foresta.

La radiografia effettuata su quest'opera è stata determinante per scoprire i vari ripensamenti del pittore. Ad esempio sembra che all'inizio fosse prevista una piccola figura dietro al capo di Danae, forse un amorino, e dalla nube sembra che dovesse uscire fuori un braccio, quello di Giove. Questa interpretazione è stata avallata da una prima incisione di Cornelis Cort. Sfortunatamente non era presente in mostra la versione di Capodimonte, realizzata per il cardinale Alessandro Farnese, nella quale sono presenti caratteristiche ancora diverse rispetto alle due appena trattate³¹³.

Proveniente dalla Galleria Borghese di Roma *Venere che benda Amore*, datata intorno al 1565, la cui interpretazione rimane ancora oggi enigmatica e sull'argomento la scheda di catalogo non si sbilancia, come anche per le altre opere. Le radiografie hanno rivelato la presenza di una terza fanciulla che accompagnava le altre due, munite rispettivamente di arco e faretra; inoltre, al posto di Venere era stata precedentemente realizzata la figura di una giovane donna con indosso un elegante cappello. La tesi più accreditata vuole che il maestro abbia trasformato il ritratto di una dama di corte, accompagnata da due amorini e le tre donne, identificate come le Grazie, nell'immagine che vediamo ora di una Venere con diadema³¹⁴.

La tela protagonista dell'esposizione viennese, la *Ninfa e pastore*, è stata presentata nuovamente al pubblico dopo il lungo restauro cominciato sei anni prima, nel 2002. L'opera presentava non poche lacune e uno strato scuro di patina, soprattutto in alcuni punti, motivo per cui si è ritenuto necessario l'intervento conservativo al fine di migliorarne la fruibilità, essendo peraltro stata sottoposta a molti "maneggiamenti" in passato – l'ultimo risalirebbe al secolo scorso – e a spostamenti, per alcuni dei quali venne presumibilmente arrotolato.

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ S. Albl, 2.3 *Venere che benda Amore*, 1565 ca., Roma, Galleria Borghese, in *Tiziano e la sensualità della pittura*, 2008, Marsilio editore.

L'infrarosso ha rivelato che per questa, come per molte altre opere della vecchiaia, Tiziano fosse solito eseguire un disegno preparatorio sulla tela, soprattutto per realizzare la figura della ninfa, contraddicendo in questo modo le storiche affermazioni del Vasari secondo cui questa non era prassi tipica di Tiziano nell'ultima fase della sua produzione. Il paesaggio, il capro sullo sfondo e la figura del pastore/suonatore di liuto, non sono particolarmente definiti e le analisi infrarosso hanno rivelato che i tratti del disegno preparatorio sono meno marcati e che la modellazione è avvenuta attraverso la stesura del colore. Il restauro e l'analisi della suddetta opera sono stati rilevanti anche per sciogliere le convinzioni sulla monocromia tizianesca delle ultime tele: sono emersi molteplici strati di colore impastati tra loro, con cui Tiziano dà forma a tutta l'opera, in particolare «[...] nel cielo e nella pelle della ninfa è stata scoperta una profusione di colori»³¹⁵. Il quadro che chiude questa sezione è il terribile *Supplizio di Marsia*³¹⁶, dall'Arcivescovado di Olomouc di Kroměříž, sulla cui autografia si è discusso molto nel secolo scorso, mentre oggi viene considerata uno degli apici tragici dell'ultima pittura di Tiziano assieme alla *Pietà*. L'opera era stata ideata in modo che lo sguardo di Marsia, misto di sofferenza e terrore, incontrasse quello dello spettatore e quest'ultimo venisse coinvolto e percepisse la drammaticità dell'evento.

Il quadro è intriso di tragicità e l'effetto viene accentuato dalla tavolozza scura, con slanci cromatici dati per lo più dalle pennellate di colore rosso del sangue del satiro che bagna la terra, della veste purpurea del Mida-Tiziano³¹⁷ e quella del fanciullo che suona una lira da braccio. Questo personaggio assieme al satiretto con il cane alla nostra destra, sono considerati delle aggiunte, per lo più erronee e sgraziate, da molta parte della comunità scientifica. In quest'opera niente e nessuno dei personaggi è definito: i colori si mescolano sulla tela, dando forma ai corpi.

L'ultima sezione del catalogo è dedicata alle tele con *Temî sacri*, che costituiscono il gruppo di opere più numeroso dell'esposizione. Alla mostra di Vienna sono state presentate tre delle versioni dell'*Ecce Homo* provenienti, rispettivamente: dal museo viennese (1543 ca.), dalla National Gallery of Ireland di Dublino (1560) e dal Saint Louis

³¹⁵ G. Silvestri, *L'ultimo Tiziano a Venezia*, in «laRepubblica», 31 gennaio 2008.

³¹⁶ L'aneddoto sullo squartamento del satiro è anch'esso tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio. La storia si apre con l'invenzione dell'*aulós* (*αὐλός*) da parte della dea Atena, la quale, non sopportando di essere schernita dagli altri dei perché le si gonfiavano le guance mentre suonava, gettò lo strumento musicale sulla terra, maledicendo chiunque ne fosse entrato in possesso. L'oggetto venne ritrovato dal satiro Marsia che, divenuto celebre per il suo talento, osò sfidare il dio Apollo in una gara musicale che vide la sconfitta del satiro. La divinità decise di punire Marsia per la sua arroganza, condannandolo ad essere scorticato vivo dalle mani dello stesso Febo.

³¹⁷

Art Museum (senza una datazione precisa). Alle Gallerie dell'Accademia sono presenti la tela di Dublino e il dipinto americano. Anche in questo frangente, pur narrando lo stesso episodio, le tele presentano differenze molto evidenti, non solo riguardo l'aspetto compositivo ma anche nella pennellata del maestro.

Accanto al silenzio dell'umile *Cristo flagellato*, troviamo esposto il grido di terrore della *Santa Margherita con il drago* dal Museo Nacional del Prado di Madrid, del 1552.

Sono presenti in mostra e in catalogo, due versioni dell'*Annunciazione*: l'una proveniente dalla chiesa di San Domenico Maggiore di Napoli, ma conservata al Museo Nazionale di Capodimonte; l'altra dalla chiesa di San Salvador a Venezia.

Alcuni dettagli dell'*Annunciazione veneziana* (1564 – 1565), quali iscrizioni o disegni, sono visibili solamente con l'ausilio dei raggi infrarossi o delle radiografie. In basso in primissimo piano sono rappresentati due gradini, un mezzo prospettico scelto dal pittore per dare allo spettatore l'impressione di essere partecipe della scena e di potervi accedere attraverso di essi. Entrambi i gradini riportano due diverse iscrizioni: la prima recita «*TITIANUS FECIT FECIT*» che, grazie agli infrarossi, si è scoperto essere una modifica apportata all'originale «*TITIANUS FACIEBAT*», rivelando l'uso dell'imperfetto, come era solito fare il maestro; la seconda fa riferimento ai versetti del terzo capitolo dell'Esodo, in cui Mosè parla con Dio, apparso al profeta sotto forma di un roveto che arde ma non si consuma: «*IGNIS ARDENS NON CONBURENS*», prefigurazione del concepimento verginale di Maria³¹⁸. Un altro particolare visibile con l'ausilio degli infrarossi, è il letto posto dietro alla Vergine Maria, ben riconoscibile solo in un'incisione di Cort: non si tratta più di un intatto talamo verginale, ma di un giaciglio sfatto. I dettagli sopraelencati vanno affiancati ad altri, altrettanto interessanti e degni di essere analizzati in una prospettiva diversa da quella che ritroviamo nella scheda dell'opera in catalogo.

Nella teologia patristica e nella tradizione iconografia il vaso trasparente, sul margine destro del dipinto, simboleggia la verginità della Madonna e il mistero dell'Incarnazione. Tuttavia in questo vaso Tiziano ha posto un fiore. Invece nel drappo rosso sventolato dagli angeli in cielo si potrebbe vedere un richiamo al *Protovangelo di Giacomo*, in cui si narra che Maria stava tessendo la porpora quando l'angelo le fece l'annuncio. Ma potrebbe anche trattarsi della cintura verginale di Maria che non porta più legata in vita perché non più illibata.

³¹⁸ A. Gentili, *La bilancia dell'arcangelo. Vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento*, ROMA, Bulzoni, 2009, pp. 9-273, p. 180.

Tutti questi dettagli hanno portato lo storico d'arte Augusto Gentili³¹⁹ ad affermare che Tiziano e/o il suo committente volessero mettere in discussione il dogma della concezione verginale di Maria, riconfermata durante il Concilio di Trento. Questo andrebbe a sostenere la tesi di Gentili secondo cui Tiziano e il suo amico Pietro Aretino facessero parte della cerchia dei nicodemiti.

Dalla Pinacoteca Nazionale di Bologna è giunto a Venezia il *Cristo crocefisso e il buon ladrone* (1565 ca.) che si ipotizza facesse parte di un telero molto più grande, intuibile dalle dimensioni delle figure di Cristo e del ladrone. L'aspetto più innovativo dell'opera sta nella disposizione in diagonale delle croci, tradizionalmente rappresentate di fronte³²⁰. È presente in mostra anche la *Madonna con il Bambino* della collezione delle Gallerie dell'Accademia. I risultati delle indagini svolte sul dipinto hanno fatto emergere una particolare tendenza di Tiziano di riutilizzare le tele ruotandole e non solo. Viene confermata la teoria secondo cui il maestro fosse solito iniziare e anche definire alcune opere, per poi lasciarle "riposare" nel suo studio e riprenderle nel momento del bisogno, modificandole, tagliandole o cambiando completamente soggetto. Le radiografie hanno fatto emergere un'altra figura femminile, la cui testa è realizzata in corrispondenza delle ginocchia della Vergine. Vista la somiglianza con un'opera di bottega conservata agli Uffizi di Firenze³²¹ potrebbe trattarsi di una Santa Margherita o di una Maria Maddalena. A proposito della "discepola" di Cristo, per la prima volta sono esposte una accanto all'altra due versioni della *Maria Maddalena penitente*³²², prestate rispettivamente da una collezione privata³²³ e dal Museo Nazionale di Capodimonte di Napoli.

Tiziano ha realizzato molte tele nella sua carriera raffiguranti questo soggetto, apportando solo piccole variazioni alla composizione. La comunità scientifica concorda unanime sulla completa autografia della tela di San Pietroburgo, mentre le altre due sono state

³¹⁹ A. Gentili, *Il prudente dissenso di Tiziano: dipingere di religione negli anni del disciplinamento*, in *Tiziano e la sensualità della pittura*, 2008, Marsilio editore, pp. 239-245; già A. Gentili, *Art e Dossier: Tiziano*, n. 47, giugno 1990, Firenze, Giunti, 1990.

³²⁰ È probabile che questa scelta rappresentativa abbia ispirato Jacopo Robusti, detto Tintoretto, per la realizzazione della sua *Crocifissione* per la chiesa di San Cassiano a Venezia (1568). Si tratta forse della tela che Tiziano stava realizzando per Giovanni van Haanen, per il quale aveva compiuto anche la grande tela con l'*Ecce homo*, del Kunsthistorisches Museum di Vienna, ipotesi tuttavia ancora molto incerta.

³²¹ La tela di *Santa Margherita* degli Uffizi, la troviamo esposta a Pieve di Cadore, nel Palazzo della Magnifica Comunità di Cadore in occasione della mostra *Tiziano. L'ultimo atto* (Belluno, Palazzo Crepadona – Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007 – 6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano, Skira editore, 2007.

³²² Alla mostra di Vienna troviamo anche la versione dell'Ermitage San Pietroburgo.

³²³ L'opera, che ha fatto parte della collezione Candiani dal 1943, è stata battuta ad un'asta di Finarte Semenzato l'11 novembre del 2003, a Venezia, nell'abbazia di San Gregorio per un valore di 3 milioni 382.750 euro, aggiudicata a quattro collezionisti privati, di cui due italiani e due stranieri.: <http://www1.adnkronos.com>.

spesso messe in discussione, per via di alcuni dettagli formali che le rendono di fattura minore rispetto alla versione russa che rimase a casa di Tiziano fino alla sua morte³²⁴.

Un'altra coppia è composta da due tele rappresentanti il *San Gerolamo*, l'uno dal Monastero di San Lorenzo dell'Escorial, l'altro dal Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid.

Le tele dell'Escorial e di Brera, presentano un registro compositivo molto simile, dato dalla presenza di molti dettagli – vedi gli attributi dell'eremita – che aiutano ad identificare il soggetto: il libro delle scritture aperto, a cui il vecchio si aggrappa; il sasso dell'automortificazione ben stretto nelle mani; i libri chiusi e la clessidra, simbolo del tempo che passa inesorabile. In basso, vediamo il leone che volge lo sguardo verso il crocefisso, ben definito, illuminato dalla luce che irrompe dalla fitta oscurità degli alberi-caverna.

Il *San Gerolamo* Thyssen-Bornemisza è l'unico protagonista della scena. Gli attributi del santo vengono ridotti all'essenziale: il libro, il crocefisso, il leone che si trasforma in una massa scura, poco definita e il sasso, sul quale il vecchio ha una presa diversa rispetto alle altre tele. L'impressione è che stia per lasciarlo cadere a terra, preoccupato ormai non più dalla penitenza, ma dalla contemplazione del Cristo. Il paesaggio manca completamente di definizione, tutto è abbozzato con poche pennellate sufficienti per descrivere l'eremo. Il santo, con il suo corpo molle, è rappresentato nella realistica vecchiaia³²⁵.

L'opera che chiude l'esposizione è l'ultima realizzata dal maestro prima di morire e destinata alla sua sepoltura: la *Pietà*. Sappiamo che la tela era stata ideata dal maestro per essere posta sulla sua tomba nella cappella del Cristo della basilica dei Frari. Ma, sappiamo anche che i frati non volendo rinunciare alla dedizione dell'altare al crocifisso e giudicando inadeguato per questo luogo un dipinto con la *Pietà*, sciolsero il patto con il maestro e la tela venne rimossa e restituita al pittore con tanto di intervento con la *Serenissima*.

Dopo la morte di Tiziano, l'opera entrò in possesso di Palma il giovane perché la portasse a compimento per volere del Senato. Di fatto il pittore aggiunse solo alcuni particolari, come la figura dell'angelo cerofenario in alto sulla destra e l'altro angelo con in mano il vaso degli unguenti di Maddalena, ancora la testa leonina sulla base del piedistallo della statua raffigurante Mosè e altri dettagli.

³²⁴ La tela proveniente da Napoli viene identificata con il quadro realizzato per il cardinale Alessandro Farnese. Riguardo la seconda, potrebbe trattarsi dell'opera che Tiziano aveva dipinto per Filippo II d'Asburgo, ma che venne poi venduta ad un prezzo molto più alto al gentiluomo veneziano Silvio Badoer.

³²⁵ *Ibidem*.

Anche in questo frangente, l'attenzione delle curatrici è rivolta principalmente ai risultati delle analisi diagnostiche. Nel catalogo vengono riportati i principali interventi di restauro cui la *Pietà* è stata sottoposta: a partire dal primo risalente al 1828 quando «Sebastiano Santi lo aveva restituito all'antico splendore, aggiungendovi per una migliore musealizzazione due strisce laterali³²⁶», fino alle ultime analisi a raggi X realizzate in occasione della mostra, a cura di Davide Bussolari³²⁷ che hanno rivelato alcuni nuovi dettagli. Si scopre che le braccia della Sibilla Ellespontica, all'inizio erano posizionate uno lungo il fianco, l'altro appoggiato al petto. Giovanna Nepi Scirè, che ha redatto la scheda dell'opera, afferma che dalla radiografia emerge «un nitido volto maschile, ma anche una figura sdraiata dormiente», aspetti questi che non risultano così evidenti dalla riproduzione della radiografia riportata sul catalogo.

Tiziano raffigura se stesso nei panni di san Girolamo in atto di adorare il corpo privo di vita di Gesù tra la braccia della vergine Maria: dipinto devozionale e allo stesso tempo un gigantesco *ex voto*, in cui il maestro si inginocchia due volte di fronte al Cristo. La prima come san Girolamo; la seconda con il figlio Orazio nella tavoletta votiva sotto alla Sibilla. Il dipinto è l'emblema della maniera dell'ultimo Tiziano: l'atmosfera è evanescente, i personaggi e la scena in cui sono inseriti manca di minuzia, ma allo stesso tempo non è priva di definizione. Il vangelo di Matteo narra di un terremoto avvenuto a seguito della morte di Gesù in croce³²⁸. La terra trema di fronte alla morte del dio fatto uomo e l'umanità, incarnata da Maddalena e dal san Gerolamo-Tiziano, da una parte si dispera, dall'altra venera il sacrificio di salvezza universale appena compiuto. Questi particolari, abbinati all'increspatura delle fiamme della candela portata dall'angelo, restituiscono di un perenne movimento.

Abbiamo già accennato al numero di opere presenti in mostra alle Gallerie dell'Accademia, una ventina con un'assicurazione di quasi 1 miliardo di euro³²⁹. Visto il progetto alla base – presentare al grande pubblico la maniera di Tiziano nell'ultima fase della sua vita – nato dalla collaborazione di due musei di fama internazionale, il totale di dipinti esposti risulta alquanto scarso.

³²⁶ G. Nepi Scirè, *3.20 Pietà*, 1576 ca., Venezia, Gallerie dell'Accademia.

³²⁷ Docente di Tecniche e tecnologie della diagnostica 2 all'Accademia di Belle Arti di Bologna. Dal 1999 gestisce la Diagnostica per l'Arte Fabbri, studio tra i primi in Italia che si occupa di realizzare analisi diagnostiche per lo studio e la conservazione dei Beni Culturali: <https://www.diagnosticafabbrri.it/>.

³²⁸ Vangelo di Matteo 27,50-51: «E Gesù, emesso un alto grido, spirò. Ed ecco il velo del tempio si squarciò in due da cima a fondo, la terra si scosse, le rocce si spezzarono [...]».

³²⁹ R. Vasari, *A Venezia i misteri dell'ultimo Tiziano*, «ilSole24ore.com», 25 gennaio 2008.

Nonostante vi siano pezzi emblematici della sua ultima maniera come il *Supplizio di Marsia*, la *Ninfa e pastore* e la *Pietà*, molta parte della critica, specialistica e non, ha visto la mostra come un tentativo non ben riuscito³³⁰.

La principale critica mossa all'esposizione è quella di risultare "muta": sono presenti notizie introduttive poco accurate e cartellini definiti "laconici" con poche e fondamentali informazioni e mancano ovunque indicazioni e/o spiegazioni che possano fare da supporto allo spettatore. In compenso il compito viene lasciato alle guide, fisiche o audio, queste ultime solo in lingua italiana. In nessun luogo della mostra viene effettivamente spiegata l'evoluzione dello stile di Tiziano: le opere sembrano essere l'unico strumento e il cambio di direzione viene semplicemente presentato al pubblico, senza essere contestualizzato.

Inoltre, i dipinti non sono esposti secondo il criterio preannunciato all'inizio della mostra e riportato in catalogo – le tre sezioni di *Ritratti*, *Poesie...* e *Temi sacri*. L'allestimento segue un ordine diacronico piuttosto che tipologico, modifica che viene fortemente criticata da Fabrizio Federici, secondo il quale tale scelta disorienta il visitatore.

Altra critica mossa da Federici relativa all'esposizione, riguarda i risultati delle radiografie che hanno ispirato la mostra. A metà del percorso – dunque separati dai quadri cui fanno riferimento e rompendo il ritmo espositivo – sono stati disposti "microscopici" pannelli contenenti i risultati diagnostici delle varie opere. Il risultato sarebbe stato più interessante se ogni dipinto avesse avuto accanto la propria radiografia con relativi esiti che, comunque, risultano eccessivamente specifici, forse più adatti a incontri scientifici, piuttosto che per una mostra "attira pubblico"³³¹. Senza dubbio le scoperte riportate saranno utili per molti esperti restauratori, ma un visitatore digiuno di un linguaggio così specialistico può solo che sentirsi spaesato e confuso di fronte ad alcune affermazioni. In alternativa il percorso della mostra avrebbe potuto comprendere dei supporti visivi che riportassero i risultati di maggior rilievo con spiegazioni più semplici e intuitive, senza escludere le specificità che sarebbero state redatte nel catalogo per il beneficio di scienziati e restauratori.

Sul *Burlington Magazine* Peter Humfrey sottolinea come le opere siano state erroneamente appese alle pareti, troppo in alto per essere osservate accuratamente dal visitatore, riportando l'esempio del volto della *Lucrezia* del Fitzwilliam Museum che non

³³⁰ F. Federici, *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, Venezia, Gallerie dell'Accademia 26 gennaio 2008 – 20 aprile 2008, in «Osservatorio mostre e musei».

³³¹ *Ibidem*.

si vede bene. Non sembra essere dello stesso parere il giornalista Goffredo Silvestri, il quale sottolinea come l'altezza cui sono posizionate le tele non solo sia stata studiata singolarmente, ma amplifichi l'effetto di raccoglimento; in particolar modo i ritratti sono stati disposti tutti ad un metro e 60.

Inoltre, Humfrey riprende l'introduzione di Sylvia Ferino-Pagden, nella quale la studiosa afferma limpidamente che il centro dell'esposizione è di presentare le prove intorno ai problemi dell'ultimo Tiziano, senza però dare alcuna risposta concreta. Nel suo articolo Humfrey evidenzia questo aspetto per ricordare che il cambiamento di stile del pittore è stata una scelta estetica ragionata che può e deve essere spiegata³³².

Questo atteggiamento lo si evince anche dal catalogo in cui sono riportate tutte, o quasi, le ipotesi interpretative maggiormente conosciute, senza che venga presa una posizione. Lo spazio in cui sono state raccolte le tele è il gotico ambiente dell'ex chiesa della Carità, che avrebbe potuto quasi annichilire le opere stesse; ma, secondo Silvestri, l'architetto Barbara Accordi³³³ è riuscita a realizzare un progetto ragionato, creando tre spazi raccolti: un "salotto" per i temi profani, una nicchia per i ritratti, una parete curvilinea per i pannelli delle indagini scientifiche e un terzo spazio per i soggetti sacri³³⁴.

Dalla descrizione riportata da Silvestri sembra che il percorso espositivo sia risultato soddisfacente, tanto per la scelta delle opere, quanto per la loro disposizione. Dallo stesso articolo scopriamo che le pareti degli spazi sono tinte di grigio antracite, evidenziando come la *Pietà* – esposta senza cornice – crei un corpo unico con la parete su cui è appesa, mentre per i risultati delle indagini diagnostiche è stato scelto un rosso Tiziano³³⁵.

Evidentemente le opinioni sono discordanti, ma si può facilmente evincere dalle immagini di repertorio che le affermazioni di Federici ed Humfrey non manchino di oggettività. Poco più di venti dipinti sono pochi, l'allestimento è scarno, forse anche troppo e la pretesa di mettersi a paragone con la mostra del 1990 realizzata a Palazzo Ducale³³⁶, sembra alquanto eccessiva, senza calcolare che quasi tutte le opere esposte in

³³² P. Humfrey, *Late Titian. Vienna and Venice*, in «The Burlington Magazine» Vol. 150, No. 1259, Northern European Art (Feb., 2008), pp. 132-134.

³³³ Architetto diplomatosi allo IUAV, si è occupata anche dell'allestimento del Museo Archeologico Nazionale e del Museo di Palazzo Grimani, sostenuta da Andrea Missori, con il quale collaborò e divise lo studio per molti anni. Oggi è socio della Società General Progetti, che si occupa della progettazione e realizzazione di lavori riguardanti l'ingegneria civile, idraulica e del territorio; vedi l'articolo *Interventi sul costruito di Venezia*, in «Giornale IUAV», n. 153, p. 4 e sul sito della Società General Progetti: generalprogetti.it.

³³⁴ G. Silvestri, *L'ultimo Tiziano a Venezia*, «laRepubblica.it», 31 gennaio 2008.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ *Tiziano*, (Venezia, Palazzo Ducale; Washington, National Gallery of Art, 1990-1991) Venezia, Marsilio, 1990. La mostra è stata realizzata a seguito di una serie di importanti restauri realizzati dalla Sovrintendenza di Venezia in collaborazione con il museo americano. L'inaugurazione è avvenuta a Palazzo Ducale il 1°

questa sede erano presenti anche a Palazzo Ducale diciotto anni prima ed erano state sottoposte a restauri, puliture e radiografie. Ma riguardo le scoperte relative ai restauri bisogna segnalare un aspetto non poco rilevante: la maggior parte di esse erano state precedentemente analizzate con simili modalità e tecniche già nella precedente mostra tenutasi sempre a Venezia, ma presso le sale di Palazzo Ducale nel 1990. Vero è che il lasso di tempo intercorso tra le due mostre è di diciotto anni, ma è altrettanto vero che non risulta che le analisi cui le opere sono state sottoposte abbiano riportato risultati eclatanti. La maggior parte delle tele esposte a Vienna e a Venezia sono state sottoposte ad un intervento di pulitura, operazione questa cui sono sottoposte moltissime opere in occasione delle mostre e la “scusa” che accompagna questa azione solitamente è legata all’intento di rendere l’opera maggiormente leggibile o di restituirla all’originario splendore. Ci si domanda se sia effettivamente necessario che opere così delicate e così importanti vengano sottoposte a continui spostamenti e subiscano assidui quanto spesso inutili puliture che rischiano di danneggiare il già precario equilibrio della superficie pittorica.

Nel complesso, il pubblico risponde in maniera positiva all’*Ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*: al 5 marzo – a due mesi dall’inaugurazione – la mostra raggiunge un totale di 43.820 visitatori, registrando una media giornaliera di circa 1.096 ospiti e posizionandosi al 16° posto della classifica generale dei visitatori del giornale «la Repubblica»³³⁷. Basandosi sulla cifra quotidiana riportata, la mostra raggiunge un totale di circa 94.236 persone, senza calcolare il fatto che è stata prorogata fino al 4 maggio dello stesso anno. Tenendo costante il dato sulla media giornaliera (1.096 persone), la «sensualità della pittura» tizianesca ha totalizzato circa 109.580 visitatori.

La quasi contemporanea mostra di Belluno riporta un numero maggiore di visitatori totali che ammonta a 104.554, solo nella sede di Palazzo Crepadona³³⁸. Sommati ai 20 mila di Pieve di Cadore, si ottengono più di 124.000 persone per tutta la durata della mostra: la coraggiosa esposizione di Lionello Puppi è stata premiata dal pubblico in maniera inaspettata, superando le Gallerie dell’Accademia con una differenza di più di 14.000

giugno, per poi spostarsi alla National Gallery di Washington il 28 ottobre dello stesso anno. Vennero esposte più di 80 opere, accompagnate da un catalogo di oltre 400 pagine e circa 200 illustrazioni. Per un maggiore approfondimento sui quadri presenti in mostra si consiglia l’articolo di F. Dentice, *Tiziano sbarca a Venezia*, in «laRepubblica», 19 maggio 1990.

³³⁷<https://www.repubblica.it/2008/03/sezioni/arte/classifiche/08-marzo-2008/08-marzo-2008/08-marzo-2008.html>.

³³⁸ *Ibidem*. Tenendo conto solo del numero registrato a Belluno, la mostra si posiziona al nono posto in classifica.

ospiti. Anche se può risultare “di nicchia” è evidente che, nonostante i pronostici non fossero a suo favore³³⁹, l'*Ultimo atto* bellunese è riuscito a reggere il confronto diretto con *La Sensualità della pittura veneziana*, la quale ha puntato tutto il suo successo sul nome popolare dell'artista piuttosto che sul contenuto.

L'aspetto che più colpisce è che siano state realizzate due esposizioni sullo stesso grande artista, dedicate allo stesso periodo di produzione del pittore, nella medesima regione a poco meno di cento chilometri di distanza l'un dall'altra. Se tra le due istituzioni si fosse aperto un dialogo, la mostra di Venezia avrebbe potuto essere inserita negli itinerari tizianeschi e il connubio tra le due esposizioni avrebbe presentato al grande pubblico l'ultimo Tiziano nella sua interezza: da una parte la sua bottega e il suo rapporto con la terra d'origine; dall'altra i dettagli della sua pennellata e del suo stile pittorico nell'ultima fase della produzione artistica.

³³⁹ G. Silvestri, *Tiziano contro Tiziano*, «laRepubblica.it», 31 ottobre 2007.

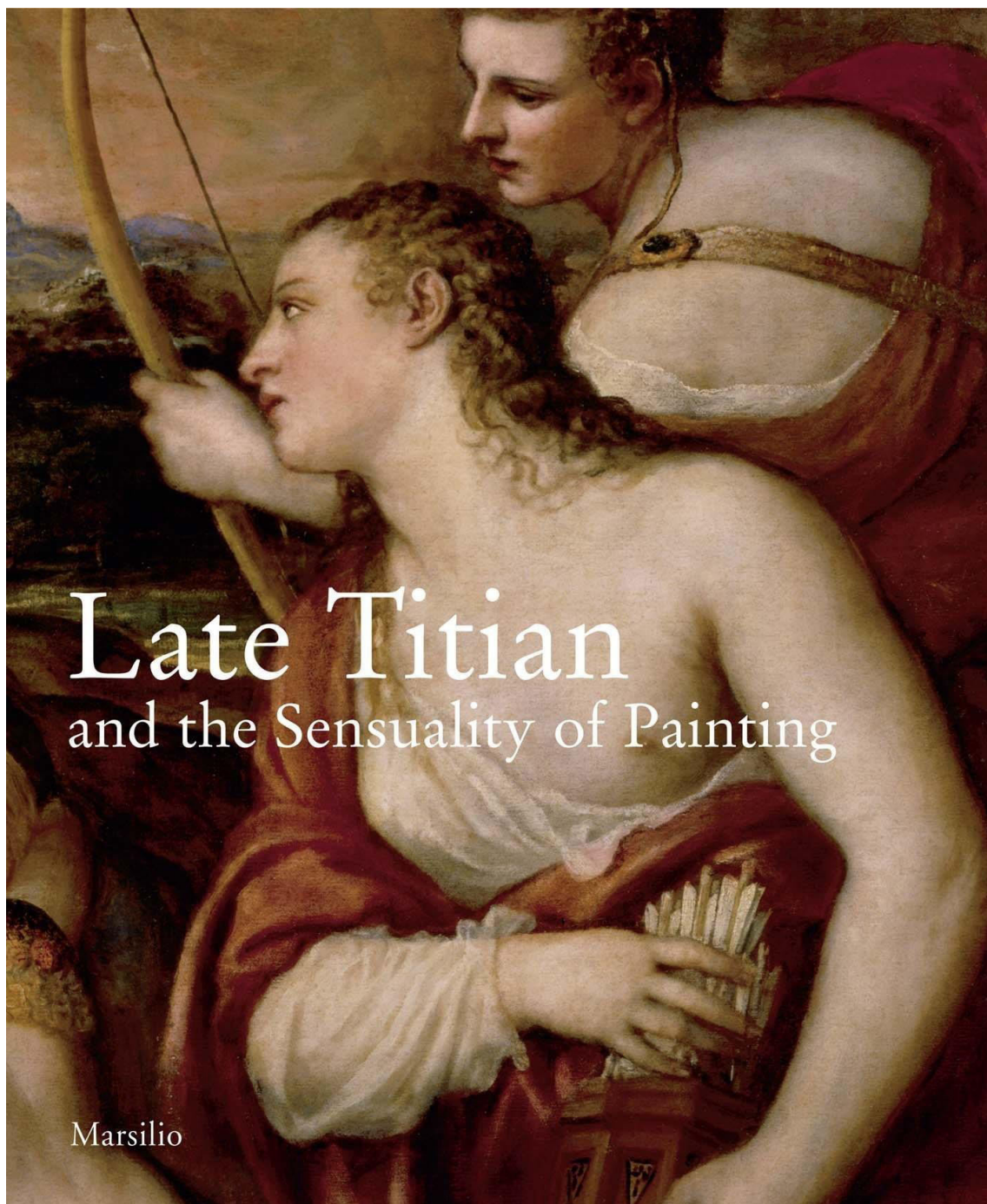


Figura 18 Copertina del catalogo della mostra con particolare di *Veneri che benda Amore*



Figura 19 Esposizione del *Supplizio di Marsia* e della *Pietà* sui pannelli grigi



Figura 20 Esposizione della mostra con *Madonna con il Bambino* delle Gallerie dell'Accademia³⁴⁰

³⁴⁰ *Ibidem.*



Figura 21 Particolare dell'esposizione dei risultati delle analisi diagnostiche sulle opere posizionate sui pannelli color rosso Tiziano³⁴¹

³⁴¹ *Ibidem.*

III.4. Alle Scuderie del Quirinale

Dopo aver passato in rassegna alcune delle più importanti monografiche internazionali dedicate al pittore Tiziano Vecellio si vorrà concludere il seguente capitolo con un'approfondita analisi della più recente mostra dedicata al cadorino, realizzata a Roma presso gli spazi espositivi delle Scuderie del Quirinale, dal semplice titolo *Tiziano*³⁴².

L'esposizione è allestita all'interno dello storico palazzo, la cui costruzione è stata portata a termine nel 1730 sotto papa Clemente XII per essere utilizzato come rimessa per carrozze e poste di cavalli – come si intuisce dal nome – funzione che ha conservato fino al 1938, anno in cui viene convertito in autorimessa³⁴³.

Nel 1997 parte un importante progetto di restauro con l'obiettivo di dare una nuova destinazione al palazzo papale: far guadagnare alla città di Roma un nuovo spazio espositivo d'eccellenza. I lavori vengono portati avanti per due anni sulla base del progetto dell'architetto Gae Aulenti, sotto la direzione della Soprintendenza per i beni architettonici e ambientali di Roma e il 21 dicembre 1999 il nuovo complesso museale delle Scuderie del Quirinale apre al pubblico con una mostra dedicata ai capolavori dell'Ermitage di San Pietroburgo³⁴⁴.

Dalla sua apertura questo spazio ha accolto numerosi eventi espositivi di alto livello, seguendo una programmazione incentrata sulla valorizzazione e divulgazione dell'arte italiana classica e moderna, nello specifico quella rinascimentale. Infatti, *Tiziano*³⁴⁵, è la mostra che conclude una serie di eventi monografici che si sono tenuti in quasi dieci anni alle Scuderie del Quirinale, nei quali Venezia è stata messa sotto i riflettori.

Nell'arco temporale indicato, lo spazio espositivo romano, ha dato risalto al ruolo fondamentale che la Serenissima ha avuto nel campo delle arti figurative tra Quattrocento e Cinquecento, mettendo in mostra alcuni tra i pittori più illustri originari della Laguna, della terra veneta, o che in essa hanno trovato un terreno fertile in cui operare. A partire da Antonello da Messina (2005), passando per Giovanni Bellini (2006), Lorenzo Lotto (2011) e infine Tintoretto (2012).

³⁴² *Tiziano*, (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo – 16 giugno 2013) a cura di Giovanni C.F. Villa, Silvana Editore S.p.A., Cinisello Balsamo, 2013, Milano.

³⁴³ <https://www.scuderiequirinale.it/pagine/le-scuderie-la-storia>.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ *Tiziano*, (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo – 16 giugno 2013) a cura di Giovanni C.F. Villa, Silvana Editore S.p.A., Cinisello Balsamo, 2013, Milano.

La rassegna dedicata al maestro Tiziano Vecellio è stata scelta per concludere idealmente questo progetto³⁴⁶.

La curatela della mostra è stata posta sotto la gestione di Giovanni Carlo Federico Villa, professore associato di storia dell'arte moderna e di storia della critica d'arte presso l'Università degli Studi di Bergamo. Inoltre, il docente è specialista di tecnologie non invasive nell'ambito della conservazione dei Beni Culturali e Direttore del Centro di Ateneo di Arti Visive dell'Università di Bergamo, sotto la cui direzione sono stati portati a termine una serie di progetti che mettono in dialogo le università, le Soprintendenze, i Musei e le attività di divulgazione, tra cui la mostra posta in analisi³⁴⁷.

Lo stesso Ateneo di Arti Visive di Bergamo ha avuto parte attiva nella mostra, realizzando una serie di campagne scientifiche i cui risultati, dovrebbero essere riportati nel catalogo – edito Silvana Editoriale – e dovrebbero essere utili per documentare l'evoluzione tecnica di Tiziano e per definire i rapporti tra opere autografe e di bottega³⁴⁸. In realtà, come vedremo nelle pagine successive, non vi è alcun riferimento alla florida bottega del maestro.

Giovanni Carlo Federico Villa presenta la mostra con queste parole nel giorno della sua inaugurazione, il 5 marzo 2013:

«Dopo la fondamentale retrospettiva a Cà Pesaro del 1935 e trascorsi più di vent'anni dall'ultima monografica di rilievo, nonché dopo tante esposizioni che hanno indagato e indagano le diverse fasi della carriera del pittore, questa mostra alle Scuderie intende invece ripercorrere l'intero arco di attività dell'artista, cogliendo i tratti salienti della sua inarrestabile ascesa, dagli esordi veneziani in seno alle botteghe di Giovanni Bellini e Giorgione, all'autonomia acquisita con le grandi tele per i dogi, gli Este e i Della Rovere, fino ad arrivare alle committenze imperiali di Carlo V e poi del figlio Filippo II³⁴⁹».

Posta sotto l'alto patronato dell'allora Presidente della Repubblica Italiana, Giorgio Napolitano, presente all'inaugurazione e alla presenza dell'allora sindaco di Roma, Gianni Alemanno, la mostra è stata organizzata dall'Azienda Speciale Palaexpo³⁵⁰ con il

³⁴⁶<https://www.beniculturali.it>.

³⁴⁷<http://www00.unibg.it/>.

³⁴⁸<https://www.beniculturali.it>.

³⁴⁹ E. Sassi, *Il talento di Tiziano*, in «Corriere della Sera», 5 marzo 2013.

³⁵⁰ È un ente strumentale della città di Roma e tra i più importanti organizzatori di Arte e Cultura in Italia: <https://www.palaexpo.it>.

contributo di importanti sponsor come la banca Cariparma, Credit Agricole, l'azienda di illuminazione architettonica per interni ed esterni Targetti³⁵¹ e la Lottomatica italiana.

In totale sono 39 le opere esposte e un mosaico che rappresenta *Pietro Bembo*, realizzato da Valerio Zuccato nel 1542, da un disegno dell'amico Tiziano³⁵². La maggior parte delle tele presentate appartengono alla ritrattistica e alla produzione sacra del maestro, con l'intento di sottolineare la «fondamentale dimensione di pittore religioso e la complessa attività di ritrattista³⁵³».

Tutti i dipinti in mostra sono presentati come di certa autografia tizianesca, ad eccezione di due tele che sono attribuite alla sua bottega: il *Ritratto del doge Marcantonio Trevisan* (1553-1554) in prestito dal Museo di Belle Arti di Budapest e il *Cristo crocifisso con il buon ladrone* (1560-1570), dalla Pinacoteca Nazionale bolognese³⁵⁴.

L'esposizione si pone l'obiettivo di raccontare, in maniera semplice ed esaustiva, l'intera vicenda artistica del pittore Tiziano Vecellio, partendo dagli esordi nelle botteghe di Giovanni Bellini e Giorgione, fino agli ultimi anni della sua carriera, dove ormai vecchio «dipingeva con i polpastrelli³⁵⁵». La rassegna è stata ideata anche per presentare al pubblico la capacità di questo artista di riuscire a conciliare nella sua arte la grandezza di Michelangelo, la delicatezza di Raffaello e i colori della natura³⁵⁶.

Il catalogo presenta una ferrea suddivisione cronologica in quattro blocchi temporali che ricoprono un periodo di circa vent'anni l'uno. Per ogni blocco sono riportate poche ed essenziali opere, sufficienti – secondo il curatore – a evidenziare l'evoluzione stilistica del maestro nel corso nella sua carriera³⁵⁷. Ogni fascia temporale è introdotta dal saggio di uno specialista, testi che però non aggiungono né tolgono nulla a quelle che sono le conoscenze già consolidate sul pittore³⁵⁸.

³⁵¹ L'azienda si è occupata della realizzazione del progetto di illuminazione delle sale per la seguente mostra: <http://www.targetti.com/it/homepage>.

³⁵² L. Bortolotti, *Tiziano a Roma, fra luci e ombre*, in «News-art.it», 5 aprile 2013.

³⁵³ https://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_726254043.html.

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ F. Isman, *L'arte immortale di Tiziano alle Scuderie del Quirinale*, in «ilMessaggero.it», 6 marzo 2013.

³⁵⁶ Parafrasando l'affermazione di L. Dolce nel *Dialogo della Pittura o L'Aretino*, edito a Venezia nel 1557: «la grandezza e terribilità di Michel Agnolo, la piacevolezza e venustà di Raffaello, et il colorito proprio della Natura».

³⁵⁷ S. Lacasella, *Intervista a Giovanni C.F. Villa curatore della rassegna "Tiziano" – Scuderie del Quirinale*, in «Cartesensibili», 2 maggio 2013.

³⁵⁸ G. Reolon, *Tiziano alla ribalta: novità, pubblicazioni e mostre nel biennio 2012-2013 (II parte)*, in «Dolomiti», XXXVI (2013), pp. 33-40, p.34.

La prima sessione parte dal 1490 – anno in cui lo studioso Mauro Lucco fissa, con certezza assoluta, la nascita del pittore³⁵⁹ – e si chiude nel 1518. In questa prima parte vengono elencate le opere attribuite agli inizi del giovane Tiziano, quelle tele realizzate sotto l’influenza dei suoi due maestri: Giovanni Bellini e Giorgione da Castelfranco. Troviamo dunque la *Madonna con il bambino* (1507 ca.) e l’*Orfeo ed Euridice* (1512 ca.), provenienti entrambe dall’Accademia di Carrara di Bergamo. La cosiddetta *Paletta di Anversa* (1512-1513), ossia il *Ritratto del vescovo Jacopo Pesaro presentato a San Pietro da Papa Alessandro VI Borgia* e il *Cristo portacroce con il manigoldo* (1514 ca.) dalla veneziana Scuola Grande di San Rocco che, da catalogo, sembra presentarsi in un «drammatico stato conservativo³⁶⁰». Ci si chiede, dunque, perché questo dipinto, così delicato, sia stato comunque compreso nella mostra e sottoposto all’inutile stress dello spostamento. Immane in una mostra dedicata a Tiziano due delle sue bellissime figure femminili: *Giuditta o Salomè* (1516 ca.) della galleria romana Doria Pamphilj e la *Flora* (1517 ca.) degli Uffizi di Firenze.

Il secondo blocco cronologico va dal 1518 al 1530: sono gli anni in cui Tiziano comincia ad affermarsi come artista nella città di Venezia. La pala dell’*Assunta* (1518) della basilica dei Frari è la commissione pubblica con cui il giovane pittore comincia, la sua ascesa alla fama, uscendo successivamente dai confini della laguna e della sua Repubblica. Infatti, è in questi anni che riesce a conquistare il duca di Ferrara Alfonso I d’Este, ottenendo di realizzare per lui le tele che decorarono il suo camerino d’alabastro³⁶¹ e riuscendo a stringere un rapporto di committenza anche con il marchese di Mantova, Federico Gonzaga, grazie all’aiuto del suo amico e “agente” Pietro Aretino. Tiziano riesce a guadagnarsi un posto d’onore nelle corti di Mantova e Ferrara, anche grazie alla ritrattistica, consolidando la fama sempre più crescente del suo talento in questo genere. In queste pagine, però, troviamo riportate solamente quattro opere connesse a queste due importanti corti italiane, ma si tratta indubbiamente di dipinti di alto livello. Tra queste possiamo ammirare la *Vergine con il Bambino in gloria con i Santi Francesco e Biagio e il donatore Alvise Gozzi* (1520), prestatato dalla Pinacoteca Civica di Ancona. Nel catalogo

³⁵⁹ M. Lucco, *Tiziano dai succhi de fiori al colore selvaggio*, in *Tiziano*, (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo – 16 giugno 2013) a cura di Giovanni C.F. Villa, Silvana Editore S.p.A., Cinisello Balsamo, 2013, Milano, pp. 41-66, p. 41.

³⁶⁰ G. C. F. Villa, Scheda 6, Tiziano Vecellio, *Cristo portacroce con il manigoldo*, Venezia, Scuola Grande di San Rocco, 1514 ca., in *Tiziano*, (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo – 16 giugno 2013) a cura di Giovanni C.F. Villa, Silvana Editore S.p.A., Cinisello Balsamo, 2013, Milano, pp. 80-81.

³⁶¹ L’ *Offerta a Venere* (1518-1519), il *Baccanale degli Andrii* (1519-1520) e il *Bacco e Arianna* (1520-1523), assenti in mostra.

sia il *Ritratto di Tommaso Mosti*³⁶² (1520) della Galleria Palatina di Firenze che l'*Uomo con il guanto* (1524-1525) dal Louvre di Parigi sono entrambe ricollegate da Peter Humfrey alla corte di Ferrara³⁶³.

Nelle ultime due sezioni cronologiche vengono trattati, rispettivamente, la fase matura, dal 1530 al 1550 e gli ultimi vent'anni di vita di Tiziano – 1550-1576.

Scritto da Miguel Falomir, il saggio introduttivo relativo alla prima fascia temporale citata – 1530-1550 – è intitolato *Alla ricerca di "Alessandro"*³⁶⁴ e fa riferimento al rapporto tra l'artista Apelle e il suo committente Alessandro Magno. Si trattava di un rapporto di reciproco rispetto tra suddito/servo e reggente che comincia a circolare in Italia nel Quattrocento: «il prestigio di Apelle amplificava quello di Alessandro³⁶⁵». Con questa frase, l'autore del saggio, vuole trovare delle assonanze tra il rapporto Apelle/Alessandro e la relazione che si era creata tra Tiziano e Carlo V: il cadorino era diventato pittore imperiale e questo aspetto non fece che aumentare sempre più la sua fama e il suo prestigio. Inoltre, l'imperatore lo aveva insignito del titolo nobiliare, fatto che spesso viene fatto passare come esclusivo nei confronti del pittore. Non fu così.

L'imperatore del sacro romano impero era solito concedere titoli nobiliari e prebende agli artisti più illustri. Già il bisnonno di Carlo V, Federico III aveva nobilitato artisti come Mantegna e Giovanni Bellini³⁶⁶. Nonostante i "problemi" relazionali iniziali con l'imperatore, grazie all'aiuto dell'Aretino e dell'appoggio di Maria d'Ungheria, sorella di Carlo V, l'artista venne introdotto a corte.

L'arte del maestro di Cadore sarà largamente apprezzata poi a sua volta da Filippo II, futuro erede al trono. Tra il 1530 e il 1550, Tiziano si ritrova sommerso da un'ingente mole di lavoro, impegnato con le maggiori corti italiane e internazionali.

Quando però Tiziano torna a Venezia nel 1548, la città è in fermento per la ribalta di un nuovo pittore: Jacopo Robusti, detto il Tintoretto, il quale aveva da poco consegnato alla scuola Grande di San Marco la prima tela con il *Miracolo dello schiavo* (1548).

³⁶² Membro di una facoltosa famiglia locale che viene ritratto i ricchi abiti

³⁶³ P. Humfrey, *Venezia, Ferrara, Mantova: l'affermazione*, in *Tiziano*, (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo – 16 giugno 2013) a cura di Giovanni C.F. Villa, Silvana Editore S.p.A., Cinisello Balsamo, 2013, Milano, pp. 97-112, p.109.

³⁶⁴ M. Falomir, *Alla ricerca di "Alessandro"*, in *Tiziano*, (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo – 16 giugno 2013) a cura di Giovanni C.F. Villa, Silvana Editore S.p.A., Cinisello Balsamo, 2013, Milano, pp. 131-147.

³⁶⁵ Ivi, p. 136.

³⁶⁶ *Ibidem*.

Il confronto nella “sua” città con il giovane Robusti e Paolo Veronese e le continue trasferte, porteranno il maestro a perdere l’egemonia sulla città lagunare³⁶⁷.

In questa sessione troviamo le riproduzioni fotografiche della *Maddalena* (1531-1532) di Palazzo Pizzi, non la versione dall’Ermitage di San Pietroburgo, perché fuori budget³⁶⁸ e il *Ritratto di Carlo V con il cane* (1553) dal Museo del Prado di Madrid.

L’*Annunciazione* (1535 ca.) dalla Scuola Grande di San Rocco e *La Bella* (1536) dalla Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze e ancora il *Ritratto di Giulio Romano* (1536) in prestito dal Museo Civico di Palazzo Te di Mantova, sulla cui autografia sono sorti molti dubbi, non riportati in catalogo³⁶⁹.

Nell’ultimo saggio e blocco cronologico – 1550-1576 – vengono analizzate le tele della produzione finale del maestro che Roberto Contini³⁷⁰ mette in relazione con molti artisti del Seicento e Settecento, i quali hanno guardato a Tiziano e al suo stile. Anche in questa sede, viene ribadito come il pittore di Cadore sia stato fondamentale per lo sviluppo dell’arte moderna, generando un profondo cambiamento nella storia dell’arte.

La carrellata finale di opere è un susseguirsi di rinomati dipinti del maestro, anche queste presentate come di autografia certa, ad eccezione di due dipinti già citati³⁷¹. I ritratti dei dogi *Marcantonio Trevisan* (1553-1554) e *Francesco Venier* (1555 ca.) dal Museo Thyssen-Bornemisza, li troviamo impaginati uno accanto all’altro, seguiti dal *Cristo crocifisso* (1555-1557) uscito in via eccezionale dal monastero di San Lorenzo dell’Escorial di Madrid e la *Crocifissione* (1557-1558), conservata alla Pinacoteca Podesti della città di Ancona. È presente in catalogo e in mostra il *Martirio di San Lorenzo* (1547-1549) dalla chiesa dei Gesuiti di Venezia, definito dal giornalista Isman:

«il più bel notturno di tutta la pittura³⁷²».

Con il sostegno dello sponsor Cariparma, il dipinto è stato nuovamente restaurato per l’occasione – l’ennesima ripulitura – assieme alla cappella nella chiesa dei Gesuiti, la sua collocazione originaria³⁷³.

³⁶⁷ Ivi, p. 146-147.

³⁶⁸ F. Isman. *L’arte immortale di Tiziano alle Scuderie del Quirinale*, in «ilMessaggero.it», 6 marzo 2013.

³⁶⁹ L. Bortolotti, *Tiziano a Roma, fra luci e ombre*, in «News-art.it», 5 aprile 2013.

³⁷⁰ R. Contini, *Tiziano tardo, Deucalione e Pirra della posterità*, in *Tiziano*, (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo – 16 giugno 2013) a cura di Giovanni C.F. Villa, Silvana Editore S.p.A., Cinisello Balsamo, 2013, pp. 205-218. Riporta i nomi degli artisti più rinomati tra cui gli immancabili Rubens e Velázquez, ma anche Rembrandt, Goya, Renoir e Turner.

³⁷¹ Vedi p. 72, nota 230.

³⁷² F. Isman. *L’arte immortale di Tiziano alle Scuderie del Quirinale*, in «ilMessaggero.it», 6 marzo 2013.

³⁷³ *Ibidem*.

Un posto d'eccezione è stato riservato all'*Allegoria del Tempo governato dalla prudenza* (1565 ca.) dalla National Gallery di Londra. Da Kromeriz la tela con la terribile *Punizione di Marsia* (1570-1576) è la perfetta chiusura di questa rassegna di capolavori.

Come abbiamo già visto nelle mostre precedentemente analizzate, anche in questo caso il catalogo e il percorso espositivo non presentano la stessa organizzazione.

Infatti, se il catalogo rispetta un attento ordine cronologico, nel pratico le tele sono disposte secondo un criterio misto tematico-cronologico stabilito con molta elasticità.

La mostra è suddivisa in dieci sale e si apre con grande effetto, allestendo all'inizio del percorso due tele d'impatto come l'*Autoritratto* del Prado e il *Martirio di San Lorenzo* di Venezia. Al piano terra troviamo riunite tutte le opere a soggetto sacro: pale d'altare, opere di devozione privata, con destinazione pubblica e in chiusura l'*Orfeo ed Euridice*, la cui presenza stona non poco tra santi e madonne³⁷⁴.

Nelle prime sale del piano superiore troviamo la ritrattistica: i papi, imperatori, principi e nobili sono ben disposti uno accanto all'altro in una carrellata di volti magistralmente eseguiti dal maestro. L'unica nota stridente è la presenza mal giustificata di *Giuditta*, o *Salomè* e della *Flora*, posta anche sulla copertina del catalogo: entrambe le fanciulle vengono presentate come prototipi ideali di bellezza tizianesca, tralasciando ogni riferimento alle molte ipotesi interpretative che sono state avanzate sul loro conto.

Le ultime due sale presentano la produzione mitologico-allegorica del maestro, in una modalità definita «sparuta e a macchia di leopardo»³⁷⁵ non sufficientemente approfondita e affatto rappresentativa, nonché scarna rispetto a quello che si è potuto vedere in alcune mostre precedenti, riguardo questa parte di produzione del Vecellio. Alla fine del percorso espositivo sono stati posizionati l'*Autoritratto* di Berlino e il *Supplizio di Marsia*.

L'allestimento è stato realizzato dagli architetti Mauro Zocchetta e Emilio Alberti – che si sono già occupati delle precedenti esposizioni alle Scuderie – realizzando un progetto altamente suggestivo. Il visitatore viene inserito nella mostra da una didascalia a muro che riporta la narrazione della vita di Tiziano.

Una volta salito alla prima sala, lo spettatore si trova di fronte la gigantesca tela del *Martirio di San Lorenzo* di Venezia accanto all'*Autoritratto* spagnolo del maestro: le

³⁷⁴ L. Bortolotti, *Tiziano a Roma, fra luci e ombre*, in «News-art.it», 5 aprile 2013.

³⁷⁵ *Ibidem*. Bortolotti fa riferimento in particolare alle mostre che si sono tenute a Londra nel 2003, *Titian*, in cui è stato esposto l'intero nucleo tizianesco del camerino d'alabastro di Alfonso d'Este. Seconda tappa della stessa mostra a Madrid, *Tiziano*, con modifiche notevoli rispetto alla mostra inglese. Entrambe le esposizioni sono analizzate nel presente lavoro, si rimanda al sotto capitolo 1.1.2 *Altre mostre tizianesche*, pp. 17-24.

pareti alle quali sono appesi i dipinti non presentano una tinta omogenea. I due architetti, in collaborazione con ComunicaMente srl³⁷⁶, hanno disposto le opere basandosi sulle dominanze cromatiche delle tavolozze: la *Pala di Anversa*, ad esempio, è esposta su un pannello di colore azzurro, che sembra continuare il cielo della tela, su cui si stagliano i profili di papa Borgia e di Jacopo Pesaro, assieme al trono di san Pietro.

La stessa tonalità di azzurro è stata usata per la *Pala Gozzi*, mentre per il *Ritratto di Carlo V con il cane* e per il *Ritratto di papa Farnese* sono stati utilizzati pannelli di colore bordeaux scuro; per i ritratti dei dogi è stato scelto un rosso Tiziano.

L'illuminazione risulta appropriata, realizzata con faretti a led che diffondono la luce sulle opere a gruppi di tre e le didascalie sono chiare, semplici e ben dislocate nello spazio³⁷⁷. Grazie alle bilanciate scelte cromatiche, i dipinti sono ben inseriti nello spazio e i colori che li compongono sembrano essere valorizzati dalle pareti cui sono appesi.

Contemporaneamente all'esposizione sono stati promossi una serie di progetti ed eventi ad essa connessi. Il primo di questi è stato realizzato grazie allo sponsor Lottomatica Italia: una serie di laboratori d'arte dedicati ai più piccoli per fasce di età dal titolo *Io gioco con l'arte. Tono su tono – Tiziano*. L'evento in questione, reso possibile grazie alla collaborazione con i Servizi Educativi Laboratorio d'arte dell'Azienda Speciale Palaexpo, ha offerto la possibilità ai bambini – dai 4 ai 6 anni e dai 7 agli 11 – e alle loro famiglie di conoscere le mille sfumature del colore che porta il nome di Tiziano: il rosso³⁷⁸. Ai genitori che hanno accompagnato i bambini ai laboratori sono stati offerti l'ingresso e la visita guidata alla mostra. In occasione della prima giornata di questi laboratori è stato presentato al pubblico il nuovo libro per bambini di Daria Tonzig, *Rosso Tiziano?*³⁷⁹.

I cosiddetti *Mercoledì di Tiziano* sono stati un altro importante evento collaterale alla mostra. Una serie di 7 incontri – ogni mercoledì del mese per tutta la durata della mostra – che si sono tenuti presso la Sala Cinema del Palazzo delle Esposizioni, in cui sette tra i

³⁷⁶ <https://www.cmscultura.it>.

³⁷⁷ L. Bortolotti, *Tiziano a Roma, fra luci e ombre*, in «News-art.it», 5 aprile 2013.

³⁷⁸ I laboratori erano completamente gratuiti e non necessitavano di prenotazioni, l'ingresso era concesso fino ad esaurimento posti organizzati con il sostegno di Lottomatica Italia.

³⁷⁹ D. Tonzig, *Rosso Tiziano?*, Roma, Artébambini, Roma, 2013. Il testo si collega al laboratorio didattico in quanto analizza le varie sfumature che il colore rosso può offrire e la carica espressiva che Tiziano è riuscito ad imprimere sfruttandolo.

maggiori esperti di Tiziano, illustravano una tematica riguardante l'artista o un approfondimento su un'opera presente in mostra³⁸⁰.

Il ciclo delle conferenze segue un percorso cronologico di nascita, sviluppo e maturità della persona di Tiziano in parallelo con le sue opere, nonostante la prima conferenza riporti il titolo *La pittura infinita del grande vecchio*. Questo primo intervento è pronunciato dal professor Augusto Gentili³⁸¹ il 13 marzo e iniziando dalla fine della vita del maestro si vuole anche in parte seguire quello che è il percorso espositivo all'interno delle Scuderie in quanto la prima tela che il visitatore si trova di fronte è il *Martirio di San Lorenzo dei Gesuiti di Venezia*.

Sin dall'inizio Gentili sottolinea i molteplici luoghi comuni legati alla figura del pittore ormai anziano, ponendosi l'obiettivo di distruggere queste impalcature di dicerie nelle menti del suo uditorio – quella secondo cui ormai Tiziano non riuscisse più a dipingere perché vecchio, cieco e gli tremano le mani o un'altra per cui il maestro in età avanzata non dipingesse più, ma fosse ossessionato dalla riscossione del denaro che gli dovevano i committenti. Gentili porta avanti il suo intervento analizzando alcune opere della fase tarda del maestro e evidenzia il periodo storico e politico in cui il Vecellio opera: lui come molti altri suoi colleghi artisti del secondo Cinquecento – Lorenzo Lotto, Tintoretto, Jacopo Bassano Veronese – si ritrovano a vivere nel momento di maggiore dibattito sui temi religiosi, a seguito della spaccatura tra mondo cristiano e mondi protestanti.

Rispetto a questo problema la storia dell'arte ha deciso di dividere gli artisti in due fazioni: coloro che accettano ciecamente la “repressione” controriformista e coloro che invece fuggono nell'eresia; ma seguendo un'analisi storico-critica, come quella del professor Gentili, ci si rende facilmente conto che la scelta da parte degli artisti non può essere stata così immediata e netta, come per nessun cittadino dell'epoca. La scossa della riforma, accompagnata dalla controriforma ha segnato la società dell'epoca e, secondo lo studioso,

³⁸⁰ https://www.youtube.com/playlist?list=PLD_FcoDiSjEry3AxubpzaNo3L74mOxv03. Si rimanda anche al seguente link: <https://weekendout.wordpress.com/2013/03/10/i-mercoledi-di-tiziano-gratis/> per vedere la programmazione nel dettaglio.

³⁸¹ Dal 1983-84 al 1996-97 è stato professore di Storia dell'arte veneta all'Università di Roma La Sapienza e poi dal 1997 al 2013 di Storia dell'arte moderna nell'Università Ca' Foscari di Venezia. I suoi studi di focalizzano sulla pittura veneziana del Quattrocento e Cinquecento attraverso un approccio multidisciplinare di storia e iconologia contestuale. Negli ultimi anni ha lavorato principalmente su documenti, fonti e contesti della pittura di Tiziano, Tintoretto, Veronese, approfondendo anche la ricerca sui problemi di teoria, metodologia e storia della storiografia artistica. Ha pubblicato libri su Carpaccio, Lotto, Tiziano e circa 200 tra articoli e piccole monografie. I libri più recenti e noti sono la raccolta di saggi *La bilancia dell'arcangelo. Vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento* (Roma, Bulzoni, 2009) e la grande monografia dal titolo *Tiziano* (Milano, 24 Ore Cultura, 2012). Ha fondato, dirige e cura il periodico semestrale *Venezia Cinquecento*.

gli artisti scelgono una via mediana, lanciando messaggi di pacificazione e di mediazione, collocandosi in quella sfera che gli storici definiscono nicodemismo³⁸².

L'analisi del professore delle opere del Vecellio ormai anziano si basa su una certezza visibile a tutti: nel fatto che il maestro ci "mette la faccia" autoritraendosi in molte opere a tema religioso e non³⁸³.

Il 20 marzo, data del secondo incontro presso il Palazzo delle Esposizioni, troviamo Mauro Lucco³⁸⁴ con un intervento dal titolo *Una lettura degli anni giovanili*. Il professore analizza l'operato giovanile del pittore, collocando la data di nascita del maestro all'anno 1490, ipotesi questa che abbiamo visto essere sostenuta anche in altre mostre. Lo storico d'arte, dunque, posticipa molta parte del catalogo giovanile del Vecellio, in virtù della sua fiducia riposta in Giorgio Vasari, considerato da Lucco una delle fonti più veritiere in quanto contemporaneo di Tiziano e con il quale ha avuto modo di incontrarsi³⁸⁵. Il suo intervento prosegue con un'analisi dettagliata delle opere giovanili del pittore, sottolineando a più riprese l'aspetto della data di nascita del pittore e di come la datazione posta tra il 1480/1485 sia frutto di un mito costruito intorno alla figura di questo eccellente artista e così facendo posticipa quasi tutte le prime opere di Tiziano. Inoltre, il professore ricorda come prima del 1510 è difficile che il giovane pittore cadorino avesse possibilità di rivalsa in quanto la città di Venezia era già conquistata da altri artisti, più grandi e più conosciuti in laguna come Giorgione da Castelfranco e Sebastiano Luciani, detto del Piombo. Ma nel 1510, dopo la morte di Giorgione e la convocazione a Roma del Luciani da parte del ricco mercante Agostino Chigi, Tiziano, con l'aiuto del suo talento e la sua capacità di usare il colore, riesce in poco tempo a conquistare tutta la laguna fino ad arrivare alla *Pala dell'Assunta* che segna il "dominio" di Tiziano a Venezia.

³⁸² Nicodemo era il discepolo segreto di Gesù, personaggio che possiamo incontrare sia nei vangeli canonici, sia in quelli apocrifi, che temeva le ripercussioni qualora si fosse mostrato pubblicamente quale seguace del nazzareno. <https://www.treccani.it/enciclopedia/nicodemismo/>.

³⁸³ Nel *San Girolamo* di Brera e in quello di Thyssen, come anche nella *Deposizione* del Prado e anche nel Mida dello *Scorticamento di Marsia* di Kroměříž e nuovamente nella figura di San Girolamo nell'*estrema Pietà*.

³⁸⁴ Veneto di nascita, laureatosi a Bologna nel 1974 e nel 1977 è stato Ispettore Storico dell'Arte presso la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Veneto fino al 1982. Dal 1982 ha inizio la sua carriera universitaria, da ricercatore a professore associato e poi a professore ordinario. È un eminente specialista di pittura veneta e proficuo autore con studi che spaziano dal Trecento al Settecento. Inoltre è molto attivo in ambito espositivo internazionale, prendendo parte a mostre che riscossero un enorme successo. Oltre ad aver contribuito alla seguente mostra posta in analisi è importante citare *Lorenzo Lotto* (Washington e Bergamo, 1997-98) e *Dosso Dossi* (Ferrara, Metropolitan Museum, e Getty Museum, 1998-99), oltre alle mostre su *Antonello da Messina* (Roma, Scuderie del Quirinale, 2006) e su *Giovanni Bellini* (Roma, Scuderie del Quirinale, 2009).

³⁸⁵ Lucco inoltre sostiene l'affermazione già fatta da sir Herbert Cook secondo cui la data del 1480 riportata sulle *Vite* di Vasari ad indicare la nascita di Tiziano Vecellio, sia solo un errore di stampo.

Il terzo mercoledì di Tiziano si tiene il 27 marzo e lo storico dell'arte che interviene è Claudio Strinati³⁸⁶ il quale tratta il periodo di produzione di Tiziano tra gli anni Trenta e Cinquanta del XVI secolo e la committenza nazionale ed europea di questo specifico intervallo di tempo; così facendo lo studioso segue il percorso cronologico che ritroviamo sia in mostra, sia in catalogo. Anche Strinati è sostenitore della teoria che identifica il 1490 come anno di nascita del grande pittore di Pieve di Cadore, lo storico dell'arte spiega minuziosamente l'importanza dell'anno 1530 non solo per la vita di Tiziano ma anche per la storia dell'intero continente europeo: in quello stesso anno, infatti, il pittore si sposta nella sua nuova casa-studio a Biri Grande e contemporaneamente Carlo V d'Asburgo viene incoronato imperatore a Bologna, evento cui il Vecellio può assistere perché presentato al neo imperatore da Guidobaldo della Rovere, per cui aveva già realizzato molte opere, soprattutto ritratti. Da questo momento in poi, Tiziano comincia ad essere rinomato in tutta Italia, fino ad arrivare al 1545, anno in cui viene invitato nuovamente a Roma dal papa stesso, Paolo III Farnese, che lo accoglie al suo arrivo nell'Urbe, assieme a Pietro Bembo, Michelangelo Buonarroti e Giorgio Vasari.

Sono questi gli anni in cui il pittore-conte palatino lavora per alcune delle più importanti corti d'Italia e d'Europa, senza mai ricoprire il ruolo del "cortegiano".

Antonio Paolucci³⁸⁷, l'allora direttore dei Musei Vaticani, porta avanti la quarta conferenza su Tiziano dal titolo *X'è Tician che tiene la bandera*, intervento in cui lo storico dell'arte si è concentrato sull'analisi, artistica e storica, della tela rappresentante

³⁸⁶ Nato a Roma il 17 settembre 1948, storico dell'arte e musicologo, si laurea nel 1970 in Lettere moderne specializzandosi in Storia dell'arte con Cesare Brandi, successivamente ha conseguito una borsa di studio presso l'Accademia di San Luca in Roma. Dopo aver preso parte al concorso nel 1974 è entrato nel Ministero per i Beni e le Attività culturali, come funzionario tecnico storico dell'arte presso la Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'Arte della Liguria con sede a Genova. Nel 1975 viene trasferito a Roma, presso la Soprintendenza per i Beni artistici e storici di Roma e del Lazio e promosso a grado di Direttore. Nel biennio dall'87 all'89 è stato docente presso l'Università di Udine nell'ambito dei Beni Culturali. Dal 2009 è stato nominato Dirigente Generale all'interno del Ministero per i Beni e le Attività culturali con funzioni di studio ricerca e consulenza interna. Dal 2014 fa parte del CDA del gruppo PalaExpo. Si è occupato di molte mostre sia sul territorio nazionale sia con collaborazioni internazionali, tra le tante si segnalano in particolare quella dedicata a *Sebastiano del Piombo*, tenuta nel 2008, prima a Roma, in Palazzo Venezia, e in seguito a Berlino nel Museo Dahlem.

³⁸⁷ Nato a Rimini nel 1939, Paolucci si laurea in Storia dell'Arte con il professor Roberto Longi e comincia la sua carriera all'interno del Ministero dei Beni Culturali all'età di 29 anni. Ha ricoperto il ruolo di Soprintendente al Patrimonio Artistico di Venezia, Verona e Mantova e anche Direttore dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze. È specialista di pittura italiana rinascimentale e autore di cataloghi di musei, di mostre e saggi e monografie. È stato anche docente di Storia dell'Arte presso l'Università di Siena e dal 1995 al 1996 ha ricoperto il ruolo di Ministro dei Beni Culturali nel Governo tecnico di Lamberto Dini. Dal dicembre 2007 al dicembre del 2016 è stato il Direttore dei Musei Vaticani, nominato dal pontefice Benedetto XVI. <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/musei-del-papa/antonio-paolucci-archivio.html>.

la *Venere di Urbino* degli Uffizi di Firenze e affianca al quadro la figura di Guidobaldo della Rovere.

Paolucci riporta le parole del giovane duca di Urbino il quale voleva a tutti i costi quell'opera nella sua collezione e riporta un'interpretazione specifica della suddetta opera: la donna si presenta all'osservatore in maniera sensuale e provocatrice, soprattutto per il suo gesto di coprirsi il sesso che non viene visto dallo storico dell'arte come quello di matrice greco-latina della *Venus pudica*; la fanciulla in questo caso compie il gesto guardando all'osservatore – Guidobaldo della Rovere – per far intendere che ciò che copre è solo di sua proprietà. Con questa affermazione il direttore dei Musei Vaticani lascia presupporre che l'ipotesi secondo cui si tratti di una cortigiana amante di Guidobaldo sia quanto mai credibile e veritiera.

Il quarto incontro è portato avanti dallo stesso curatore della mostra *Tiziano* alle Scuderie del Quirinale, Giovanni Carlo Felice Villa, il quale realizza un approfondimento su alcune tematiche tizianesche trattate in mostra, ribadendo che l'obiettivo della mostra è quello di presentare e raccontare al grande pubblico la figura di Tiziano attraverso la scelta di poche opere, definite capolavori. Il curatore procede nel suo intervento descrivendo alcune magnifiche tele, le più presenti in mostra, senza però aggiungere alcun contributo storico-artistico, tutto il discorso è incentrato sulla descrizione dei colori, dei corpi e delle atmosfere, indubbiamente suggestivo ma privo di spessore critico storico.

La giornalista Elisabetta Rasy³⁸⁸ presenta la quinta delle conferenze tizianesche in cui compie un *excursus* di tutta la biografia del maestro affermando di basarsi esclusivamente sull'epistolario del maestro. La ricostruzione della vita e della personalità del pittore risulta ricca e intrisa dei quei cliché e di quelle leggende che Augusto Gentili si era ripromesso di distruggere con la sua conferenza, la prima della serie. Per fare un esempio, tra le leggende riportate, la Rasy narra dell'inimicizia con i suoi due maestri, Giovanni Bellini e Giorgione, i quali gelosi del talento del giovane artista, lo cacciarono entrambi dalle loro botteghe; o anche l'aspetto della personalità di Tiziano attaccato al denaro e ai beni materiali. La fonte scelta per la realizzazione di questo intervento, l'epistolario del pittore, è a dir poco autorevole e la giornalista avrebbe dovuto trarre da tale autorevolezza un ritratto orale più concreto e realistico possibile di questo grande pittore e della sua vita; invece, più di una volta, l'oratore usa i termini “leggende” o peggio ancora “*gossip*” per riferirsi a delle vicende della vita di Tiziano che non sono documentate da nessuna parte.

³⁸⁸ <https://www.treccani.it/enciclopedia/elisabetta-rasy/>.

L'ultima conferenza, tenutasi il 15 maggio, è presente Fernando Rigon³⁸⁹ con una conferenza dal titolo *Ritratto di un gioiello* in cui, attraverso un'approfondita analisi di alcuni famosi ritratti di Tiziano come la tela con *Eleonora Gonzaga*, riporta parte delle sue ricerche iconografiche di alcuni preziosi dettagli grazie ai quali giunge a delle specifiche interpretazioni, oltre che rivelare innumerevoli particolari riguardo la famiglia e la vita dei soggetti rappresentati in quanto afferma: «nei gioielli risiede la storia e la storia della famiglia»³⁹⁰. L'attenzione dell'iconografo si concentra sulla fortuna dello *zibellino*, un gioiello che ricorre spesso nei ritratti di donne appartenenti alla famiglia Gonzaga, fatto d'oro e tempestato di perle e pietre preziose, soprattutto rubini.

Ma è alla fine della conferenza che Rigon avanza una nuova interpretazione dell'opera conosciuta come *Venere che benda Amore*: attraverso l'analisi dei gioielli della donna con diadema, delle pietre presenti nell'opera e del gesto che compie sempre la stessa dama, lo studioso afferma che in realtà si tratti di Pulcritudo Armonia, figlia di Venere e Marte, accompagnata dall'amor sacro – la donna con diadema e il putto al suo fianco – e dalle altre due fanciulle identificate come Voluptas, figlia di Amore e Psiche e Castitas Diana, con le frecce a riposto. Armonia sta compiendo il gesto di sbandare l'amore passionale: di fronte ad una sposa che sta affrontando il matrimonio, l'amore passionale va ridotto alla vista, deve dunque liberarsi dalle passioni.

L'ultimo progetto porta il nome di *Tiziano Grand Tour*, un piano di valorizzazione dei territori che custodiscono dipinti del pittore di Cadore attraverso una serie di iniziative tra Roma, Ancona, Venezia, Firenze e Napoli.

La prima tappa del grand tour tizianesco è Ancona, presso la Pinacoteca Civica "Francesco Podesti", con una mostra dedicata al busto della *Medusa* (1640 ca.) di Gian Lorenzo Bernini dal titolo: *Medusa tra luci ed emozione*³⁹¹. L'esposizione è nata dalla

³⁸⁹ Laureatosi nel 1968 e perfezionatosi nel 1977 in Storia dell'Arte presso l'Università di Padova con i professori Pallucchini e Puppi ha svolto attività di coadiutore presso il Centro Internazionale di Studi di Architettura "A.Palladio" di Vicenza dal 1969 al 1974, collaborando alla grande mostra sull'architetto, allestita in Basilica palladiana tenutasi tra il 1973 e il 1974 e nello stesso anno ha conseguito l'abilitazione all'insegnamento ha insegnato Storia dell'Arte nei licei classici e altre scuole superiori. Dal 1983 al 1991 è stato Direttore dei Musei e conservatore dei monumenti civici di Vicenza dove ha allestito il Museo del Risorgimento e il Museo naturalistico archeologico di S. Corona. Dal 1978 è Accademico Olimpico e dal 1983 membro del Consiglio scientifico del C.I.S.A. A. Palladio di Vicenza. Dal 1978 al 1991 è stato membro della Commissione regionale dei Musei e dal 1988 al 1990 ha fatto parte della Commissione civica del Comune di Padova per il nuovo piano museale della città. È autore di circa duecento pubblicazioni su riviste specializzate e in cataloghi di mostre, musei e collezioni.

³⁹⁰ Si rimanda alla conferenza.

³⁹¹ *Medusa tra luci ed emozione*, (Ancona, Pinacoteca Civica "Francesco Podesti", 24 febbraio – 28 aprile 2013) a cura di G. C. F. Villa, C. Costanzi: attraverso il percorso espositivo, completamente incentrato sul busto berniniano, la mostra si pone l'obiettivo di ripercorrere la storia d'amore tra Gian Lorenzo Bernini e Costanza Piccolomini Bonarelli, moglie del collaboratore di Bernini nella fabbrica di San Pietro, Matteo

collaborazione tra i Musei Capitolini di Roma e la Pinacoteca di Ancona, tra i quali è avvenuto uno scambio vicendevole. Il museo marchigiano ha dato in prestito alle Scuderie del Quirinale due importanti tele del maestro Tiziano Vecellio (la *Pala Gozzi* e la *Crocefissione* della chiesa di San Domenico) in occasione della mostra di marzo; in cambio, i musei romani hanno concesso il prestito del busto barocco. La suddetta mostra verte completamente sulla statua marmorea per cui è stato realizzato un complesso apparato illustrativo e didattico ed un allestimento multisensoriale che comprende un innovativo impianto illuminotecnico che «consente non solo di cogliere appieno ogni dettaglio della Medusa ma anche di poter interpretare in modo quasi teatrale l'opera»³⁹². Inoltre, riguardo al busto viene narrata la storia, non documentata, della relazione tra Gian Lorenzo Bernini e la nobildonna Costanza Piccolomini Bonarelli, moglie dello scultore Matteo Bonarelli, collaboratore di Bernini in San Pietro.

Quando Gian Lorenzo venne a sapere che la bella Piccolomini rivolgeva le sue attenzioni amorose anche al fratello di lui, Luigi Bernini, il rischio di una tragedia venne evitato dall'intervento del pontefice nella faccenda. Secondo gli organizzatori della mostra sono ben due le prove di questi fatti: il *Busto di Costanza Bonarelli*, custodito al Museo del Bargello di Firenze, e il *Busto di Medusa*, che raffigura Costanza/Medusa colta nell'istante della tremenda trasformazione, in una sorprendente resa emotiva del tragico avvenimento.

Che il busto della Medusa di Bernini sia un'opera di eccezionale fattura non vi è alcun dubbio, neanche per coloro che sono privi di un'approfondita conoscenza storico-artistica, ma perché movimentare una statua di uno scultore barocco e spendere denaro per allestire una mostra incentrata su quell'unico pezzo per poi inserirla nel tour espositivo di un altro artista, un pittore, del pieno Cinquecento e per di più veneziano, in una città (Ancona) per cui Bernini non è mai passato? Inutile sottolineare che i due artisti non si sono mai incontrati in quanto Tiziano muore a Venezia nel 1567, mentre Gian Lorenzo Bernini nasce a Napoli nel 1598.

Dunque, perché inserire una mostra su di una scultura di un artista in un progetto di promozione culturale di luoghi legati alla vita e all'operato di un altro artista?

E ancora: perché raccontare una storia di amore, passione e tradimenti – molto più simile ad un romanzo rosa che ad una mostra storico-artistica – in una città che dista circa 300

Bonarelli. La passione tra i due rischiò di sfociare in tragedia quando, la donna, cominciò a rivolgere le sue attenzioni anche al fratello di Bernini, Luigi. Gli organizzatori sostengono la teoria secondo cui nei lineamenti di Medusa si riconoscano quelli della Bonarelli.

³⁹² *Medusa tra luci ed emozione*, comunicato stampa in «exibart», 24 febbraio 2013.

km dall'Urbe dove i fatti sono ipoteticamente avvenuti? Si capisce bene che il museo di Ancona essendosi privato per più di sei mesi di due opere così importanti per la sua collezione, abbia dovuto richiedere alla Capitale una moneta di scambio per poter ovviare all'assenza prolungata delle due tele, ma nonostante la Pinacoteca Civica abbia beneficiato dell'esposizione sulla Medusa, registrando 15.000 visitatori in 2 mesi³⁹³, sia l'opera, sia la storiella raccontata sono completamente fuori contesto, se si pensa anche che alla base c'è l'obiettivo di valorizzare i luoghi di Tiziano e in questo caso specifico la regione Marche e il suo capoluogo.

Collegati al progetto del *Grand Tour Tiziano* vi sono tre video dal titolo *Tiziano e il Veneto*, in cui sono state approfondite altrettante importanti opere dell'artista, due di queste assenti in mostra. Il primo di questi riguarda la gigantesca pala dell'*Assunta* della Basilica dei Frari a Venezia; il secondo è incentrato sul *Cristo e il manigoldo*³⁹⁴ della Scuola Grande di San Rocco, entrambe commentate dal curatore Giovanni Federico Carlo Villa. L'ultimo si concentra sulla *Pala di Serravalle*, con il commento della studiosa Giovanna Damiani³⁹⁵.

Le Scuderie del Quirinale e Palaexpo hanno realizzato ulteriori tre filmati, in cui il curatore Villa racconta altre tre opere del maestro: la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* del Prado; la *Bella* della Galleria Palatina di Firenze che ritroviamo in mostra; la *Danae* Farnese del Museo di Capodimonte di Napoli, che però è assente dal percorso espositivo. L'idea di realizzare un video esplicativo sulla *Danae* di Capodimonte è stata intelligente: in questa maniera è stato possibile a chiunque vedere la tela da vicino accompagnata da una sentita narrazione da parte del curatore; meno chiara è la scelta di montare altri due video in cui vengono descritte opere già presenti nelle sale espositive, in cui le stesse sono presentate e allestite adeguatamente.

L'esposizione è stata accolta positivamente dalla critica e dal pubblico, registrando più di 200.000³⁹⁶ visitatori e ricevendo molte recensioni entusiaste ed elogiative³⁹⁷, ma non sono mancate le critiche.

³⁹³ CMS cultura.it. <https://www.cmscultura.it/portfolio/medusa-tra-luce-ed-emozione/#page-content>.

³⁹⁴ Visto l'approfondimento telematico e vista la delicata condizione del dipinto, forse sarebbe stato meglio risparmiargli un ulteriore spostamento.

³⁹⁵ Soprintendente per il Polo museale veneziano dal 2011 al 2015.

³⁹⁶ CMS Cultura, Tiziano.

³⁹⁷ Vedi l'articolo di V. Bernabei, *Quirinale, Tiziano Vecellio show*, «laRepubblica.it», 1° marzo 2013; e di F. Isman. *L'arte immortale di Tiziano alle Scuderie del Quirinale*, in «ilMessaggero.it», 6 marzo 2013.

Anche in questo caso, il curatore Giovanni Villa mette a paragone il suo progetto con quelli che sono stati realizzati nel 1935 Ca' Pesaro e nel 1990 a Palazzo Ducale, definendo la sua esposizione completa quanto i due grandi precedenti, senza tenere conto delle esposizioni che dal 2002 al 2008 hanno fatto il giro d'Europa e del mondo³⁹⁸.

Ci troviamo di fronte ad una mostra indubbiamente ben organizzata e soprattutto allestita in maniera chiara e scenograficamente suggestiva; ma anche alle Scuderie del Quirinale di Roma il numero delle opere risulta alquanto limitato, conoscendo l'idea alla base.

Se l'intento era quello di rappresentare al meglio l'intero itinere di Tiziano – il cui catalogo completo annovera più di 200 opere – 39 non può essere considerato un numero sufficiente per realizzare tale intento. Un'altra critica mossa da Luca Bortolotti nel suo articolo riguarda la selezione stessa delle opere:

«Dei 39 dipinti in mostra, 25 (dunque poco meno di 2/3) provengono da sedi pubbliche italiane, tutte agevolmente visitabili. [...] e ancora che la maggior parte dei dipinti in mostra alle Scuderie è stata esposta in almeno un paio di mostre di argomento affine che si sono succedute negli ultimi trent'anni, ce n'è abbastanza per concludere che il turista medio appassionato di pittura antica i dipinti oggi in mostra a Roma li ha praticamente già visti tutti [...]»³⁹⁹.

Dunque secondo il giornalista, la scelta operata dagli organizzatori risulta troppo convenzionale e manca di originalità: si tratta di opere a “portata di mano” e di cui importanti musei nazionali sono stati privati per mesi a favore di una mostra priva di un concreto contributo scientifico se non quello di portare a conclusione un progetto quasi decennale di esposizioni, pensato senza cognizione di causa.

A questa critica, il professor Villa risponde che i dipinti che troviamo alle Scuderie sono il risultato dello specifico intento della mostra di offrire una percezione completa ma sintetizzata della grandezza di Tiziano e del suo ruolo nella storia; per questa ragione sono state richieste, ai musei nazionali e internazionali, solo le tele che seguissero questa direzione⁴⁰⁰: affermazione opinabile.

³⁹⁸ S. Lacasella, *Intervista a Giovanni C.F. Villa curatore della rassegna “Tiziano” alle Scuderie del Quirinale*, su «cartesensibili.wordpress.com», 2 maggio 2013.

³⁹⁹ L. Bortolotti, *Tiziano a Roma, fra luci e ombre*, in «News-art.it», 5 aprile 2013.

⁴⁰⁰ S. Lacasella, *Intervista a Giovanni C.F. Villa curatore della rassegna “Tiziano” alle Scuderie del Quirinale*, su «cartesensibili.wordpress.com», 2 maggio 2013.

Inoltre, Bortolotti sottolinea la totale mancanza di riferimenti alla fiorente bottega del maestro – questione molto viva nel campo della ricerca⁴⁰¹ – cui sono, giustamente, attribuite solo due opere in mostra, senza che la questione venga in alcun modo approfondita. La domanda che ci si pone è la seguente: è possibile sintetizzare Tiziano Vecellio? La risposta arriva dal coro di dissenso verso l'esposizione, da cui si è alzata la voce dello studioso tizianesco Lionello Puppi, il cui commento necessita di essere riportato pedissequamente:

«Si perde tempo e denaro per mostre inutili. A Roma si sono esposti senza nessuna logica di contesto dipinti prelevati a forza da musei e gallerie prevalentemente italiani, mentre le raccolte estere hanno concesso pochissimi prestiti. Senza considerare che si sono messe a rischio le condizioni conservative di numerosi capolavori che la gente potrebbe guardarsi tranquillamente sullo schermo di un computer, come aveva intuito a suo tempo Walter Benjamin nella sua teoria sulla riproducibilità dell'opera. Quando si va ad affrontare la spesa per una mostra si dovrebbe illustrare una vicenda storica e artistica tenendo d'occhio i fattori di contesto per la comprensione dell'opera d'arte»⁴⁰².

Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad una mostra non ragionata, priva di una concreta base scientifica che si trasforma in un espediente per attirare pubblico, facendo leva sul nome dell'artista e sulla popolarità delle opere esposte.

L'intento di questo lavoro non è quello di demonizzare a tutti i costi le “grandi” esposizioni, realizzate con il fine di celebrare un artista e il suo operato o anche con l'intento di far “fare cassa” al museo, bensì di evidenziare come questo genere di “eventi” sia sempre più frequente: «Ben vengano le grandi mostre»⁴⁰³ afferma Giorgio Reolon, ma la sempre più assidua organizzazione di queste non solo comporta alti rischi per le opere, spesso molto antiche e di conseguenza delicate, ma le rende anche tutte uguali e spesso prive di originalità.

Lo storico d'arte Tommaso Montanari, sottolinea proprio questo aspetto in due suoi testi dai toni fortemente polemici: *A cosa serve Michelangelo?*⁴⁰⁴ e il più recente *Contro le*

⁴⁰¹ A partire dal già citato testo di L. Puppi, *Su Tiziano*, Milano, Skira editore, 2004; E.M. Dal Pozzolo, *La “bottega” di Tiziano: sistema solare o buco nero?* in “Studi Tizianeschi”, IV, 2006, pp. 53-98.

G. Tagliaferro, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, Alinari, 2009, solo per citarne alcuni

⁴⁰² M. Santacatterina, «Tempo e denaro persi per mostre inutili». *Da Parma il tizianista Lionello Puppi spara ad alzo zero sulla mostra romana di Tiziano alle Scuderie: “nessuna logica di contesto”*, in «Artribune», 15 marzo 2013.

⁴⁰³G. Reolon, *Tiziano alla ribalta: novità, pubblicazioni e mostre nel biennio 2012-2013 (II parte)*, in «Dolomiti», XXXVI (2013), pp. 33-40, p. 33.

⁴⁰⁴ T. Montanari, *A cosa serve Michelangelo?*, Einaudi editore, Torino, 2011.

*mostre*⁴⁰⁵. Nel primo testo l'autore usa la vicenda del "Crocifisso" cosiddetto di Michelangelo, per spiegare la situazione dell'arte antica in Italia, vista come una macchina da sfruttare con lo scopo di generare profitto. Nonostante la polemica, Montanari esprime il desiderio di poter tornare ad una concezione di arte più profonda e "spirituale", consapevole che costituisce parte della nostra storia e della nostra identità culturale. In *Contro le mostre*, lo scrittore redige il suo personale decalogo delle mostre, in cui sono elencate le "leggi" che dovrebbero essere seguite da chiunque prenda la decisione di organizzare un'esposizione. La prima di queste linee guida enuncia:

«La mostra dev'essere concepita come un mezzo per l'avanzamento della ricerca, e non come un fine in sé»⁴⁰⁶. Se così fosse, delle mostre analizzate nei paragrafi precedenti l'unica che presenta questa caratteristica è l'*Ultimo atto* di Belluno e Cadore, in cui sono state registrate delle evidenti novità scientifiche riguardo alla bottega Vecellio.

Seguendo questa linea di pensiero dovrebbe essere denigrata anche la mostra del 1935 a Venezia, in quanto Barbantini decise di realizzare la grande esposizione allontanandosi dai problemi di datazione e/o attribuzione con il solo scopo di celebrare il pittore Tiziano. In realtà la differenza sta proprio in quest'ultima parte.

Barbantini ammette di non avere in mano alcuna novità scientifica per giustificare l'evento e la sua portata, ma è consapevole che la sua mostra può e deve trasformarsi in fertile campo di dibattito per la comunità scientifica che ha la possibilità di vedere capolavori alle volte difficili da raggiungere – e quindi anche da studiare – per quei tempi. Nei tempi odierni sempre più di frequente i curatori, con le loro mostre e cataloghi, hanno la presunzione di realizzare progetti innovativi dal punto di vista scientifico, storico e artistico, in cui ciò che prevale alla fine sono «[...] leggerezza, approssimazione [...] mostre non elitarie, rivolte ad un pubblico di famiglie, dedicate ad alcune star dell'arte moderna e a movimenti iperpop»⁴⁰⁷.

Ma soprattutto si vuole porre all'attenzione un altro aspetto fondamentale di questo mondo espositivo così florido e vivo: la mobilitazione delle opere. Circoscrivendo il periodo ai soli anni 2000, molte delle opere di Tiziano più note al pubblico hanno subito un continuo spostamento dai luoghi in cui sono conservati. Un esempio è dato dalla *Flora* che per dieci anni – dal 2003 al 2013 – non ha avuto tregua ed è stata spostata di continuo da un museo all'altro, da un'esposizione all'altra, transitando solo raramente presso

⁴⁰⁵ T. Montanari, *Contro le mostre*, Einaudi editore, Torino, 2017.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 41.

⁴⁰⁷ Ivi, p. 3-4.

quella che è la sua attuale collocazione, il Museo degli Uffizi di Firenze, sottoponendola ad una serie di pericoli non indifferenti per un'opera così antica.

I quadri, come anche le statue e tutti i manufatti di arte antica subiscono uno stress incredibile a causa di questi continui spostamenti, impacchettamenti e spacchettamenti e vengono successivamente sottoposti all'ennesimo restauro – alle volte azione che non viene realizzata né nella sede originaria dell'opera, né nel luogo in cui deve essere esposta temporaneamente, ma nei laboratori di restauro di un'altra città ancora – che sarebbe meglio definire pulitura e messa a lucido per rendere l'opera ancora più bella in occasione dell'ennesima mostra che la presenta.

I musei decidono di privarsi molto, forse anche troppo spesso, di opere famose per l'appunto che i visitatori si aspettano di trovare e finalmente ammirare da vicino, rimanendo poi delusi perché la *Flora*, anziché stare a Firenze al suo posto, sta a Roma, a Napoli, a Venezia oppure ha superato i confini nazionali per la realizzazione di una mostra sui volti femminili nei secoli, giusto per fare un esempio. Oltretutto, questi prestiti spesso avvengono per cifre irrisorie che non si avvicinano neanche lontanamente al valore di mercato dell'opera stessa; ovviamente non bisogna arrivare a cifre tali per un prestito altrimenti probabilmente le mostre diminuirebbero drasticamente, ma il punto sta nel riconoscere il valore e l'importanza a ciò che viene dato via, anche solo temporaneamente.



Figura 22 Ingresso alla mostra con biografia di Tiziano Vecellio a muro



Figura 23 *Ritratto di Paolo III Farnese senza camauro* e scritta con citazione di Ludovico Dolce⁴⁰⁸.

⁴⁰⁸ cudicio.myportfolio.com.



Figura 24 Panoramica di una delle sale espositive in cui sono stati usati pannelli di diversi colori per risaltare le opere⁴⁰⁹.



Figura 25 Panoramica di una sala in cui il colore dominante dei pannelli è l'azzurro cielo⁴¹⁰

⁴⁰⁹ *Ibidem.*

⁴¹⁰ *Ibidem.*



Figura 26 Particolare dell'allestimento dell'Allegoria del tempo



Figura 27 Particolare dell'allestimento dell'Autoritratto di Tiziano dal Prado di Madrid ⁴¹¹

⁴¹¹ *Ibidem.*



Figura 28 Copertina del catalogo della mostra Tiziano alle Scuderie del Quirinale con la *Flora*



Figura 29 La locandina della mostra con il Ritratto di Paolo III Farnese senza camauro

TIZIANO GRAND TOUR

Figura 30 Logo del progetto *Tiziano Grand Tour*



Figura 31 Locandina della mostra *Medusa tra luce ed emozioni*

Conclusione

In questo elaborato sono state analizzate le più importanti mostre internazionali dedicate al pittore veneto Tiziano Vecellio succedutesi dal 1990 al 2013 partendo tuttavia dalla grande mostra del 1935 (Venezia, Ca' Pesaro) evocata a più riprese quale “modello” dai curatori delle generazioni successive.

Le mostre più vicine a noi che rendono omaggio a Tiziano nascono per lo più da grandi progetti frutto di una collaborazione internazionale su larga scala tra musei, ricercatori e collezionisti in una fitta rete di accordi, prestiti, dibattiti, convegni e scambi talvolta difficili.

Se già agli inizi del Novecento si riflette in maniera sistematica sull'utilità delle mostre quale mezzo per istruire e diffondere conoscenza. offrendo al pubblico la possibilità di vedere opere altrimenti inaccessibili – o difficilmente accessibili – oggi la critica si interroga per lo più sulle ragioni che rendono una mostra davvero necessaria e insostituibile perché frutto di un progetto scientifico a lungo meditato e di un dialogo chiaro tra mostre e ricerca e tra ricercatori stessi. Attraverso l'analisi delle mostre tizianesche cui i siamo dedicati si è potuto constatare a più riprese come il dialogo nell'ambito della ricerca sia talvolta carente, tanto da portare alla realizzazione di esposizioni quasi contemporanee dedicate alla medesima tematica. Un esempio è dato dalle esposizioni di Pieve di Cadore-Belluno e Vienna-Venezia realizzate tra il 2007 e il 2008: pur ponendo l'accento su aspetti differenti, entrambe le esposizioni presentano al pubblico l'ultima fase di produzione di Tiziano. Si è venuta perciò a creare una situazione paradossale, una vera e propria “battaglia” tra musei per accaparrarsi i prestiti delle opere. Non solo. Anche i cataloghi pubblicati in occasione delle mostre di cui ci siamo occupati evidenziano le difficoltà di dialogo nell'ambito della ricerca: non solo le fonti bibliografiche citate risultano scarsamente aggiornate, ma i pareri discordanti su alcune ipotesi interpretative, piuttosto che creare l'occasione di un approfondimento e dar vita a nuove collaborazioni, portano alla divisione tra studiosi che spesso decidono di non collaborare ponendosi gli uni nei confronti degli altri come “clan” avversi.

Alla superficialità dei risultati contribuisce talvolta anche il proliferare continuo di nuove mostre, nuovi convegni, nuove giornate di studio: l'abbondanza decisamente eccessiva di certo non aiuta al raggiungimento di risultati inediti o di grande spessore.

Questo atteggiamento di chiusura al confronto fra specialisti si rispecchia di riflesso nel modo in cui viene presentato Tiziano: si dà spazio unicamente alle posizioni considerate più autorevoli, consolidate nel tempo o (peggio ancora) a ipotesi romanzesche o addirittura fantasiose che maggiormente attirano l'attenzione del pubblico, in cui sguazzano gli organizzatori di "grandi eventi". Si pensi all'interpretazione di recente riportata dalla Direttrice di un autorevole museo a proposito del *Ritratto di donna con fanciulla* (1555) di Tiziano, secondo cui l'opera rappresenterebbe la figlia illegittima del pittore. Proprio su questa storiella, che ha creato grande scalpore si è concentrata la stampa per attirare il grande pubblico⁴¹².

Inoltre, se da una parte viene data poca rilevanza alle scoperte della ricerca, dall'altra viene rivolta grandissima attenzione ai risultati delle analisi diagnostiche, cui le opere di Tiziano sono state sottoposte innumerevoli volte nell'arco di questi anni: radiografie, spettrografie, prelievi di pigmenti e relative stratigrafie, tutti esami utili per conoscere alcuni aspetti della pittura del maestro e del suo approccio alla materia pittorica. Ma a questo forte interesse, assolutamente legittimo, per il processo pittorico o addirittura per ciò che sta sotto la pellicola pittorica, finisce spesso per far dimenticare che proprio quel *modus operandi*, proprio quel "fare pittura" ha come fine ultimo il significato dell'opera a cui ci si interessa solo marginalmente.

Le indagini diagnostiche e i restauri sono del resto le sole operazioni in cui ormai si riconosce un "valore" economico, con tanto di conseguenti finanziamenti.

Eppure nel caso delle mostre tizianesche organizzate tra il 1990 e il 2013 il fronte della diagnostica non ha apportato esiti particolarmente innovativi per una più profonda conoscenza di Tiziano; anzi in alcuni casi chi scrive si è trovata di fronte a risultati già pubblicati nel precedente catalogo di una precedente mostra.

Fortunatamente non possiamo dire che Tiziano venga trattato alla stregua di molti suoi esimi colleghi, le cui opere vengono mensilmente esposte in angoli diversi del mondo prestando il fianco a interpretazioni molto lontane dai criteri scientifici e più vicine alla spettacolarizzazione o ancor peggio all'intrattenimento. Tuttavia sono sempre più frequenti i casi in cui il confine si assottiglia generando fenomeni non sempre virtuosi anche laddove si parli di grandi maestri del Rinascimento. Si pensi per esempio al più giovane pittore veneziano Jacopo Robusti, detto Tintoretto, in onore del quale sono state

⁴¹² Un esempio di ciò è fornito dalla mostra *Da Tiziano a Rubens. Capolavori da Anversa e da altre collezioni fiamminghe* (Venezia, Palazzo Ducale 5 settembre 2019 – 1° marzo 2020) a cura di B. van Beneden, Venezia, Snoeck Publishers, 30 agosto 2019.

realizzate tra il 2018 e il 2019 innumerevoli mostre. Si festeggiava il cinquecentenario della nascita e i due più importanti musei veneziani – le Gallerie dell’Accademia⁴¹³ e Palazzo Ducale, in collaborazione con la National Gallery of Art di Washington⁴¹⁴ - in si sono scambiati a pochi metri di distanza le tele del Robusti e ne hanno scomodato delle altre dalle chiese lagunari per seguire un percorso espositivo poco ragionato che ha sconfinato in più di qualche caso nella perdita di senso. Varrebbe forse la pena di fermarsi a pensare e intraprendere una strada diversa: destinare più fondi alla ricerca (e non soltanto alla diagnostica), affinché sia essa il motore primo di ogni iniziativa espositiva. Non v’è dubbio che difficilmente una mostra potrà risultare di scarso valore se essa affonda le sue radici nel progresso scientifico che merita di essere messo a disposizione dell’umanità.

Indubbiamente in alcune occasioni il nome di Tiziano è stato usato in maniera impropria per attirare le masse e facendo leva sull’aspetto puramente estetico delle opere realizzate da questo grande pittore; eppure nonostante alcune stonature e incomprensioni, la frequente mancanza di dialogo e una maggiore attenzione riservata ai restauri e alle analisi diagnostiche, un altro aspetto che emerge da questo lavoro è che l’atteggiamento generale – degli studiosi, della critica, degli organizzatori – è di sommo rispetto verso questo «divin pittore» che è Tiziano Vecellio.

⁴¹³ *Il giovane Tintoretto*, (Venezia, Gallerie dell’Accademia 7 settembre 2018 – 6 gennaio 2019) a cura di R. Battaglia, P. Marini e V. Romani, Venezia, Electa editore, 2018.

⁴¹⁴ *Tintoretto 1519-1594*, (Venezia, Palazzo Ducale 7 settembre 2018 – 6 gennaio 2019; Washington, National Gallery of Art, 24 marzo – 7 luglio 2019) a cura di R. Echols, F. Ilchman, Venezia, Marsilio editore, 2018.

Indice fotografico

Figura 1 Esempi di cartoline della mostra di Tiziano con San Marco in trono (1510-1511)	39
Figura 2 Frontespizio e interno dell'opuscolo distribuito ai visitatori in occasione della mostra. Sul frontespizio il primo piano del <i>Autoritratto</i> del Vecellio, all'interno alcune opere: la <i>Giovane con pelliccia</i> , il <i>Pietro Aretino</i> e <i>Papa Paolo III tra i nipoti</i>	40
Figura 3 G. Bellini e Tiziano, <i>Il Festino degli dei</i> (1514-1529), Washington, National Gallery of Art.	71
Figura 4 Tiziano, <i>Offerta a Venere</i> (1518-1519), Madrid, Museo Nacional del Prado.	72
Figura 5 Cartellone pubblicitario con la <i>Venere di Urbino</i> di Tiziano (1538) realizzato in Spagna in occasione della mostra Tiziano tenutasi a Madrid nel 2003 presso il Museo del Prado.	73
Figura 6 Tiziano, <i>Il Bacchanale degli Andrii</i> (1523-1526), Madrid, Museo Nacional del Prado.	74
Figura 7 La copertina del catalogo di <i>Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci</i> , con particolare della <i>Flora</i>	75
Figura 8 Particolare dell'allestimento della mostra presso il museo di Capodimonte	75
Figura 9 Copertina del catalogo della mostra <i>Bellini, Giorgione, Titian an the Renaissance of Venetian Painting</i> tenutasi tra Washington e Vienna nel 2006.	76
Figura 10 Locandina della mostra con particolare dello sguardo di <i>Papa Paolo III con camauro</i>	98
Figura 11 Interno del cubo di Botta con <i>papa Paolo III con il camauro</i>	99
Figura 12 Progetto del cubo	99
Figura 13 <i>San Giacomo in cammino</i> nel cubo.	100
Figura 14 Teca con tessuti di velluto	101
Figura 15 Teca con documenti	101
Figura 16 Allestimento del piano superiore di Palazzo Crepadona.	102
Figura 17 Allestimento del Palazzo della Magnifica Comunità di Cadore	102
Figura 18 Copertina del catalogo della mostra con particolare di <i>Venere che benda Amore</i>	122
Figura 19 Esposizione del <i>Supplizio di Marsia</i> e della <i>Pietà</i> sui pannelli grigi	123

Figura 20 Esposizione della mostra con <i>Madonna con il Bambino</i> delle Gallerie dell'Accademia	123
Figura 21 Particolare dell'esposizione dei risultati delle analisi diagnostiche sulle opere posizionate sui pannelli color rosso Tiziano	124
Figura 22 Ingresso alla mostra con biografia di Tiziano Vecellio a muro	145
Figura 23 <i>Ritratto di Paolo III senza camauro</i> e scritta con citazione di Ludovico Dolce.	145
Figura 24 Panoramica di una delle sale espositive in cui sono stati usati pannelli di diversi colori per risaltare le opere.	146
Figura 25 Panoramica di una sala in cui il colore dominante dei pannelli è l'azzurro cielo	146
Figura 26 Particolare dell'allestimento dell' <i>Allegoria del tempo</i>	147
Figura 27 Particolare dell'allestimento dell' <i>Autoritratto di Tiziano</i> dal Prado di Madrid	147
Figura 28 Copertina del catalogo della mostra <i>Tiziano</i> alle Scuderie del Quirinale con la Flora.....	148
Figura 29 La locandina della mostra con il <i>Ritratto di Paolo III Farnese senza camauro</i>	148
Figura 30 Logo del progetto <i>Tiziano Grand Tour</i>	149
Figura 31 Locandina della mostra <i>Medusa tra luce ed emozioni</i>	149

Bibliografia

Banti A.M., *L'età contemporanea. Dalla Grande Guerra a oggi*, Edizioni Laterza, Bari, 2009, p. 198.

Barbantini N., *La mostra di Tiziano*, in *Nuova Antologia*, 7 ser., 70, n. 1514, 16 maggio 1935, p. 206.

Barbantini N., *Lo spirito e i criteri della mostra di Tiziano esposti dal suo organizzatore Nino Barbantini*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 114, 24 aprile 1935, p. 3.

Bellini, Giorgione, Tiziano e il Rinascimento della pittura veneziana, (Washington, National Gallery of Art, 18 giugno – 17 settembre 2006; Vienna, Kunsthistorisches Museum, 17 ottobre 2006 – 7 gennaio 2007), a cura di D. A. Brown, S. Ferino-Pagden, Milano, Skira editore, 2006.

Bellini, Giorgione, Tiziano e il Rinascimento della pittura veneziana, (Washington, National Gallery of Art, 18 giugno – 17 settembre 2006; Vienna, Kunsthistorisches Museum, 17 ottobre 2006 – 7 gennaio 2007), a cura di D. A. Brown, S. Ferino-Pagden, Milano, Skira editore, 2006.

Benigno F., *L'età moderna. Dalla scoperta dell'America alla Restaurazione*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2016, pp. 75-76.

Bianchin R., *In tremila all'assalto di Tiziano per la "prima" a Palazzo Ducale*, in «laRepubblica.it», 2 giugno 1990.

Bianchin R., *Tiziano seduce Venezia*, «laRepubblica.it», 1° giugno 1990.

Biolchini S., *A Belluno l'ultimo Tiziano: tra genio e bottega*, «ilSole24ore.com», 16 settembre 2007.

Boschini M., *Le ricche miniere della Pittura veneziana*, 1674.

Bottai G., *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*, in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. Cazzato, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2001, pp. 226-236, p. 232.

Brown B.L., *Bellini, Giorgione and Titian. Washington and Vienna*, in «The Burlington Magazine», Vol. 148, No. 1244, Art in Venice and the Veneto (Nov. 2006), p. 790-792.

Brown B.L., *Reviews of exhibitions*, in «Renaissance Studies», Vol. 18, No. 1, Special Issue: The Renaissance in the Celtic Countries (march 2004), pp. 113-123.

Brown D.A., *Bellini and Titian*, in *Titian the Prince of Painters*, 1990, pp. 57-67, p. 57.

- Brown D.A., *Bellini e Tiziano*, in *Tiziano*, 1990, pp. 57-67.
- Bruffaerts J-M. e Dragoni P., *Alle origini dello storytelling museale: Jean Capart e la divulgazione dell'antico Egitto*, in «Il capitale culturale Studies on the Value of Cultural Heritage», *Supplementi 09*, 2019, pp. 159-198, pp. 163-164.
- Capart J., *Le Rôle social des Musées*, in «*Museion*», XII, n.3, 1930, pp. 219-238.
- Capolavori dal museo di Vienna alla mostra di Tiziano*, «*Gazzetta di Venezia*», XIII, n. 92, 2 aprile 1935, p. 3.
- Capra D., *L'arte veneta e le ragioni del cuore. Daniele Capra ricorda Lionello Puppi*, in «*Artribune.com*», 19 settembre 2018.
- Cecchini S., *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in M.I. Catalano, *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Gangemi, 2014, Roma, pp. 56-105, p. 57, p. 68, p. 71.
- Come si lancia la mostra di Tiziano*, «*Gazzetta di Venezia*», XIII, n. 90, 31 marzo 1935, p. 5.
- Crowe e Cavalcaselle, *Tiziano la sua vita e i suoi tempi*, vol. 2, Londra, 1877, vol. I, pp. 73-79.
- Da Tiziano a Rubens. Capolavori da Anversa e da altre collezioni fiamminghe* (Venezia, Palazzo Ducale 5 settembre 2019 – 1° marzo 2020) a cura di B. van Beneden, Venezia, Snoeck Publishers, 30 agosto 2019.
- Dal Pozzolo E. M., *Lionello Puppi: un ricordo*, in «*Finestresullarte.it*», 9 ottobre 2018.
- De Logu G., *Mostra di Tiziano*, «*Emporium*», vol. LXXXI, n. 486, pp. 366-367, 377-378.
- De Marinis E., *Vittorio Moschini (1896-1976). Protagonista e testimone della cultura*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia, a. a. 2011-2012, relatore M.C. Piva, pp. 9-18.
- De Seta C., *Vista su Tiziano dentro il Prado*, «*Corriere della Sera*», 8 agosto 2003, da www.laRepubblica.it.
- Delaforce A., *Late Titian. Belluno and Pieve di Cadore*, in «*The Burlington Magazine*», Vol. 150, No. 1259, Northern European Art (Feb., 2008), pp. 131-132.
- Dentice F., *Tiziano sbarca a Venezia*, in «*laRepubblica*», 19 maggio 1990.
- Diciotto capolavori tizianeschi di soggetto sacro concessi dal patriarca per la mostra di Ca' Pesaro*, «*Gazzetta di Venezia*», XIII, n. 60, 1° marzo 1935, p.3.
- Dolce M. L., *Dialogo della Pittura o L'Aretino*, edizione di Firenze, 1735, p. 286.
- Dragoni P., «*La concezione moderna del museo*» (1930). *All'origine di un sistema di regole comuni per i musei*, da *Musei e mostre tra le due guerre* a cura di Silvia Cecchini

e Patrizia Dragoni, in «Il Capitale culturale Studies on the Value of Cultural Heritage», Vol. 14, 2016, pp. 25-51, pp. 29-30, p. 46.

Dragonì P., *Accessible à tous: la rivista «Mouseion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, in «Il capitale culturale Studies on the Value of Cultural Heritage», Vol. 11, 2015, pp. 149-221, pp. 155-156, p.179, p. 173, p. 180, p. 194.

Favaron G., *Le esposizioni d'arte negli anni Trenta, Venezia e il contesto nazionale*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia, a. a. 2014-2015, relatore M.C. Piva, p. 99.

Federici F., *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura. Venezia, Gallerie dell'Accademia*, 26 gennaio 2008 – 20 aprile 2008, in «Osservatorio mostre e musei», Scuola Normale Superiore di Pisa.

Fletcher J., *Venice and Washington, Titian*, in «The Burlington Magazine», Oct. 1990, vol. 32, N. 1051, pp. 740-744, p. 740.

Fondazione Centro Studi “Tiziano e Cadore”, Convegno Internazionale di Studi *La bottega di Tiziano*, 6 –7 aprile 2006, Sala della Magnifica Comunità di Cadore, Pieve di Cadore. Gli atti del convegno sono riportati in «Studi Tizianeschi», IV, Fondazione Centro Studi “Tiziano e Cadore”, Silvana Editoriale, 2006, Pieve di Cadore.

Fondazione Centro Studi “Tiziano e Cadore”, Convegno Internazionale di Studi *La bottega di Tiziano*, 6 –7 aprile 2006, Sala della Magnifica Comunità di Cadore, Pieve di Cadore. Gli atti del convegno sono riportati in «Studi Tizianeschi», IV, Fondazione Centro Studi “Tiziano e Cadore”, Silvana Editoriale, 2006, Pieve di Cadore.

Gentili A., *Art e Dossier: Tiziano*, n. 47, giugno 1990, Firenze, Giunti, 1990.

Gilbert C., *Some Findings on Early Works of Titian*, in «The Art Bulletin», vol. LXII, n.1, March 1980, pp. 70-71.

Giornale Luce B0669, 01/05/1935, *Il re inaugura la mostra di Tiziano*.

Goffen R., *Titian's Sacred and Profane Love: Individuality and Sexuality in a Renaissance Marriage Picture*, in J. Manca, *Titian 500*, Washington, National Gallery of Art, Atti del convegno 25-27 ottobre, 1990, Washington, 1993, pp. 121-132, 121, 131.

Gregori M., *Tiziano ovvero lo splendore della natura*, «Corriere della Sera», 3 giugno 1990.

Haskell F., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira editore, 2016, Milano, pp. 125-126, 136-142, 147, 156.

Hope C., *Tiziano e i suoi mecenati*, in *Tiziano*, Venezia, 1990, pp. 77-84.

Humfrey P., *Late Titian. Vienna and Venice*, in «The Burlington Magazine» Vol. 150, No. 1259, Northern European Art (Feb., 2008), pp. 132-134.

Humfrey P., *Titian and portraiture. Naples and Paris*, «The Burlington Magazine», Vol. 148, No. 1239, Decorative Arts and Design (Jun., 2006), pp. 441-442.

Humfrey P., *Titian and portraiture. Naples and Paris*, «The Burlington Magazine», Vol. 148, No. 1239, Decorative Arts and Design (Jun., 2006), pp. 441.

Humfrey P., *Titian, London*, in «The Burlington Magazine», Vol. 145, No. 1201 (Apr., 2003), pp. 304-306.

Humfrey P., *Venezia, Ferrara, Mantova: l'affermazione*, in *Tiziano*, (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo – 16 giugno 2013) a cura di Giovanni C.F. Villa, Silvana Editore S.p.A., Cinisello Balsamo, 2013, Milano, pp. 97-112, p.109.

I segreti della "regia" firmata Valcanover, «laRepubblica.it», 19 maggio 1990.

Il dibattito sul museo nel Novecento: la Conferenza di Madrid del 1934, in M. T. Fiorio, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Bruno Mondadori, 2011, Milano, pp. 118-133, p. 119.

Il giovane Tintoretto, (Venezia, Gallerie dell'Accademia 7 settembre 2018 – 6 gennaio 2019) a cura di R. Battaglia, P. Marini e V. Romani, Venezia, Electa editore, 2018.

Il museo come esperienza sociale, atti del convegno di studio, Roma, 4-5-6 dicembre 1971.

Il Tiziano ritrovato: Nel quadro dipinse la sua vecchiaia, in «laRepubblica.it», 21 agosto 1990.

Intervento per l'inaugurazione della Mostra "Tiziano" a Palazzo Ducale, promossa in occasione del V Centenario della nascita di Tiziano Vecellio, Venezia, 1° giugno 1990, da *Discorsi e interventi di Francesco Cossiga 3 luglio 1985 – 27 aprile 1992*, in Archivio storico della Presidenza della Repubblica.

Isman F., *L'arte immortale di Tiziano alle Scuderie del Quirinale*, in «ilMessaggero.it», 6 marzo 2013.

Istituto Fascista di Cultura, Gino Fogolari parla di Tiziano, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 86, 27 marzo 1935, p. 5.

Jamin JB., *La Conférence de Madrid (1934). Histoire d'une manifestation internationale à l'origine de la muséographie moderne*, in « Il Capitale Culturale », n. 15, 2017, pp. 73-101, pp. 80-81, pp.82-83.

L. Bortolotti, *Tiziano a Roma, fra luci e ombre*, in «News art», 5 aprile 2013.

- L'apoteosi di Tiziano nella città della sua gloria*, «Corriere della sera», XIII, 3 aprile 1935, p. 3.
- L'Esposizione d'arte italiana a Parigi*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 74, 14 marzo 1935, p. 3.
- L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, (Vienna, 17 ottobre-7 gennaio 2008; Venezia, 1° febbraio-21 aprile 2008), a cura di S. Ferino-Pagden, Venezia, Marsilio, 2008.
- La grande Mostra di Tiziano*, «Corriere della sera», XIII, 15 febbraio 1935, p. 6.
- La mostra di Tiziano a Ca' Pesaro inaugurata presente il Re*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n.116, 26 aprile 1935, p. 1.
- La Pala di Anversa, il Concerto di Palazzo Pitti e la Fuga in Egitto*.
- Lasciate a Washington gli affreschi del Tiziano*, in «laRepubblica.it», 25 ottobre 1990.
- Massimi M.E., *La memoria ritrovata: il "San Giacomo in cammino" di Tiziano e il suo committente*, in «Venezia Cinquecento», Università di Roma La Sapienza, Facoltà di Lettere, Istituto di Storia dell'Arte, 1995, 10, 69-121.
- Mazzitelli I., *Tutte le meraviglie di Tiziano, il genio in mostra a Venezia*, «laRepubblica.it», 11 aprile 1990.
- McGrath T., *Reviewed Work: Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting*, in «Renaissance Studies», Vol. 21, No. 5 (November 2007), pp. 712-719.
- McGrath T., *Reviewed Work: Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting*, in «Renaissance Studies», Vol. 21, No. 5 (NOVEMBER 2007), pp. 712-713.
- Medusa tra luci ed emozione*, (Ancona, Pinacoteca Civica "Francesco Podesti", 24 febbraio – 28 aprile 2013) a cura di G. C. F. Villa, C. Costanzi.
- Medusa tra luci ed emozione*, comunicato stampa in «exibart», 24 febbraio 2013.
- Mentre Ca' Pesaro accoglie i capolavori di Tiziano Vecellio*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 103, 13 aprile 1935, p. 5.
- Montanari T., *A cosa serve Michelangelo?*, Einaudi editore, Torino, 2011.
- Montanari T., *Contro le mostre*, Einaudi editore, Torino, 2017, 3-4, 41.
- Mostra dei Vecellio*, (Belluno, Auditorium, agosto-settembre 1951) a cura di F. Valcanover, Belluno, 1951.
- Mostra dei Vecellio*, (Belluno, Auditorium, agosto-settembre 1951) a cura di F. Valcanover, Belluno, 1951.

Mostra di Tiziano, catalogo delle opere 1935, (Venezia, Ca' Pesaro, 25 aprile – 6 novembre 1935), a cura di G. Fogolari, Venezia C. Ferrari, 1935, pp. 9-13, 14-15, 23, 203.

Mostre-spettacolo e Musei. I pericoli di una monocultura e il rischio di cancellare le diversità culturali, ICOM Italia, Milano, 14 giugno 2008.

Muséographie : architecture et aménagement des musées d'art, conférence internationale d'études (Madrid, 28 ottobre – 04 novembre 1934), Parigi, Société des Nations, Office international des musées, Institut international de coopération intellectuelle, 1934, vol. I, pp. 81-83, 205-207, 216-217, 288-290.

Nepi Scirè G., *Conservazioni recenti dei dipinti di Tiziano a Venezia*, in *Tiziano*, 1990, pp. 109-132.

Ogetti U. in *Muséographie : architecture et aménagement des musées d'art, conférence internationale d'études*, p. 293.

Ogetti U., *La mostra di Tiziano a Ca' Pesaro*, «Corriere della sera», XIII, 25 aprile 1935, p. 3.

Pacchioni G., *Coordinamento dei criteri museografici*, in «Le Arti», I, dicembre 1938-gennaio 1939, pp. 149-155, p. 150.

Pallucchini R., *La mostra di Tiziano*, Ateneo Veneto, 119, 3 settembre 1935 ripubblicato in *Il dibattito artistico sulle riviste venete tra le due guerre 1919-1944*, ed. Giuliana Tomasella, Treviso, Canova, 2005, pp. 187, 194-195, 202.

Paolucci A., *I ritratti di Tiziano*, in *Tiziano*, Venezia, 1990, pp. 101-108.

Per Tiziano prenotazione obbligatoria, «laRepubblica.it», 18 aprile 1990.

Puppi L., *Su Tiziano*, Milano, Skira editore, 2004, pp. 25-26, 28-29, 39, 44-445, 74-80.

Reolon G., *Tiziano alla ribalta: novità, pubblicazioni e mostre nel biennio 2012-2013 (II parte)*, in «Dolomiti», XXXVI (2013), pp. 33-40, p.34.

Reolon G., *Tiziano alla ribalta: novità, pubblicazioni e mostre nel biennio 2012-2013 (II parte)*, in «Dolomiti», XXXVI (2013), pp. 33-40, p.34.

Ridolfi C., *Vita di Tiziano Vecellio da Cadore, pittore e cavaliere*, in *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori Veneti e dello stato*, pp. 195-296.

Robertson G., *The Genius of Venice 1500-1600*, ed. Jane Martineau

S. Lacasella, *Intervista a Giovanni C.F. Villa curatore della rassegna "Tiziano" – Scuderie del Quirinale*, in «Cartesensibili.wordpress.com», 2 maggio 2013.

Santacatterina M., «*Tempo e denaro persi per mostre inutili*». *Da Parma il tizianista Lionello Puppi spara ad alzo zero sulla mostra romana di Tiziano alle Scuderie: “nessuna logica di contesto”*, in «Artribune», 15 marzo 2013

Sassi E., *Il talento di Tiziano*, in «Corriere della Sera», 5 marzo 2013.

Sgarbi V., *L'ultimo atto della soprintendente*, in «ilGiornale.it», 17 settembre 2007.

Silvestri G., *L'ultimo Tiziano a Venezia*, in «laRepubblica», 31 gennaio 2008.

Silvestri G., *L'ultimo Tiziano*, in «laRepubblica», 11 settembre 2007.

Silvestri G., *Tiziano contro Tiziano*, in «laRepubblica», 31 ottobre 2007.

Silvestri G., *Tiziano ritrattista*, in «Repubblica», 29 marzo 2006.

Stefani G., *Un tocco di giallo su Tiziano*, in «Corriere della Sera», 21 agosto 1990.

Ticozzi S., *Storia dei letterati e degli artisti del dipartimento della Piave*, T.I. Belluno, 1813.

Tintoretto 1519-1594, (Venezia, Palazzo Ducale 7 settembre 2018 – 6 gennaio 2019; Washington, National Gallery of Art, 24 marzo – 7 luglio 2019) a cura di R. Echols, F. Ilchman, Venezia, Marsilio editore, 2018.

Titian, (Londra, National Gallery, 19 febbraio – 18 maggio 2003), a cura di David Jaffé, Londra, National Gallery Company, 2003; *Tiziano* (Museo Nacional del Prado, Madrid, 10 June–7 September 2003), a cura di Miguel Falomir, Museo Nazionale del Prado, Madrid, 2003.

Titian, (Londra, National Gallery, 19 febbraio – 18 maggio 2003), a cura di David Jaffé, Londra, National Gallery Company, 2003; *Tiziano* (Museo Nacional del Prado, Madrid, 10 June–7 September 2003), a cura di Miguel Falomir, Museo Nazionale del Prado, Madrid, 2003.

Tiziano (Venezia, Palazzo Ducale, 2 giugno – 7 ottobre 1990), a cura di F. Valcanover, Venezia, Marsilio Editore, 1990; *Titian* (Washington, National Gallery of Art, 28 ottobre 1990 – 27 gennaio 1991), a cura di D. A. Brown, Venice, Marsilio Editori, 1990, pp. 57, 68-75, 77-84, 85-93, 101-108, 109, 120-122, 132, 378, 385.

Tiziano dopo Tiziano, induzioni e deduzioni, Atti del Convegno internazionale di studi promosso dalla Magnifica Comunità di Cadore nel quinto centenario della nascita, Pieve di Cadore, 17-18 agosto 1990.

Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci, (Napoli, Museo di Capodimonte, 24 marzo-4 giugno 2006), a cura di N. Spinosa, Napoli, Electa Napoli, 2006; *Titien. Le pouvoir en face*, (Parigi, Musée du Luxembourg, 13 settembre 2006-21 gennaio 2007) a cura di N. Spinosa, J. Fletcher, Milano, Skira, 2006.

Tiziano e la sensualità della pittura, Venezia, 26 gennaio – 20 aprile 2008, Gallerie dell'Accademia, a cura di S. Ferino-Pagden, G. Nepi Scirè, 2008, Marsilio editore, pp. 11, 15, 187, 239-245,.

Tiziano ha 5 secoli ma non li dimostra, «Corrieredellasera.it», 11 aprile 1990, p. 11.

Tiziano, (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo – 16 giugno 2013) a cura di Giovanni Villa C.F., Silvana Editore S.p.A., Cinisello Balsamo, 2013, Milano, pp. 41-66, 80-81, 131-136, 146-147, 205-208,

Tiziano, la mostra a quota 30.000, «Corriere delle Alpi», 4 novembre 2007.

Tiziano. L'ultimo atto, (Belluno, Palazzo Crepadona – Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007 – 6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano, Skira editore, 2007, pp. 19, 20, 166-167, 171, 177, 180-181, 197-199, 242-250, 267-270, 348, 375-376, 377-378, 385, 387-388, 400, 401, 402, 420-422.

Tiziano. L'ultimo atto, comunicato stampa a cura di L. Puppi, «Undo.net», 19 settembre, 2007.

Tonzig D., *Rosso Tiziano?*, Roma, Artebambini, Roma, 2013.

Torriano P., *La mostra di Tiziano a Venezia*, «L'illustrazione italiana», 62, n. 16, p. 597.

Ultimi ritocchi all'ordinamento della mostra di Tiziano, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 111, 21 aprile, p. 6.

V. Bernabei, *Quirinale, Tiziano Vecellio show*, «laRepubblica.it», 1° marzo 2013.

Valcanover F., *Nino Barbantini e la mostra di Tiziano del 1935*, in *Nino Barbantini a Venezia*, atti del convegno a cura di Fondazione Bevilacqua La Masa, (Venezia, Palazzo Ducale, 27-28 novembre 1992), Treviso, Canova, 1995.

Valcanover F., *Ricordo di Terisio Pignatti*, in «Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti» in occasione dell'adunanza accademica di sabato 29 ottobre 2005, Venezia, 2006.

Valcanover F., *Tiziano in Palazzo Ducale a Venezia: Un primo bilancio*, in «Studies in the History of Art», 1993, vol. 45, *Symposium Papers XXV: Titian 500*, Washington, National Gallery of Art, 1993, pp. 3, 17-27, p.17.

Vasari G., *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, edizioni Giuntina, 1568, vol. VII.

Vasari R., *A Venezia i misteri dell'ultimo Tiziano*, «ilSole24ore.com», 25 gennaio 2008.

Vignolo M., *Madrid celebra Tiziano, il genio dei «potenti»*, «Corriere della Sera», 10 giugno 2003, p. 37.

Wethey H.E., *The Paintings of Titian*, vol. I of Appendix, Londra, Pahidon, 1969, pp. 40-42.

Woods-Marsden J., *Reviewed Work: Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian Painting by David Alan Brown and Sylvia Ferino-Pagden*, in «Renaissance Quarterly», Vol. 60, No. 2 (Summer 2007), p. 547-549.

Woods-Marsden J., *Reviewed Work: Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian Painting by David Alan Brown and Sylvia Ferino-Pagden*, in «Renaissance Quarterly», Vol. 60, No. 2 (Summer 2007), p. 547.

Zaiotti A., *Venezia glorifica Tiziano nella sua opera a Ca' Pesaro. La mostra dei capolavori che sarà oggi inaugurata alla presenza augusta del Re. Il fulgido aspetto delle sale*, «Gazzetta di Venezia», XIII, n. 115, 25 aprile 1935, p. 3.

Sitografia

ADN Kronos, <http://www1.adnkronos.com>.

Archivio digitale del quotidiano «la Repubblica»,
<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/>.

Archivio digitale del quotidiano il «Corriere della Sera»,
<http://archivio.corriere.it/Archivio/interface/landing.html>.

Artribune.com, <https://www.artribune.com/>.

Azienda Palaexpo, Roma, <https://www.palaexpo.it/>.

Carte sensibili, <https://cartesensibili.wordpress.com/2013/05/02/silvio-lacasella-intervista-a-giovanni-c-f-villa-curatore-della-rassegna-tiziano-scuderie-del-quirinale/>.

CMS. Cultura, <https://www.cmscultura.it/portfolio/medusa-tra-luce-ed-emozione/#page-content>. <https://www.cmscultura.it/portfolio/tiziano/>.

Emeroteca digitale della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma,
<http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/emerotheca/explore>.

Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/>.

European Society of Radiology, <https://www.myesr.org/article/49>.

Exibart.com, <https://www.exibart.com/>.

Gallerie dell'Accademia, Venezia, <http://www.gallerieaccademia.it/>.

I mercoledì di Tiziano, YouTube video, pubblicato da Scuderie del Quirinale, 20 e 25 marzo, 2, 8, 15 e 29 aprile, 20 maggio 2013,
https://www.youtube.com/playlist?list=PLD_FcoDiSjEry3AxubpzaNo3L74mOxv03.

ICOM: International Council of Museums, <http://www.icom-italia.org/icom-international/>.

Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti,

<http://www.istitutoveneto.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/1>.

Galielo Italia, azienda oftalmica,

<http://www.galileoitalia.it/index.php?action=pspagina&idPSPagina=1>.

JSTOR, <https://www.jstor.org/>.

Kunsthistorisches Museum, Vienna, <https://www.khm.at/>.

LiteLab, <https://www.litelab.it/index.html>.

Lottomatica Italia, <https://www.lottomaticaitalia.it/it/prodotti/lotto/eventi/gioco-con-arte/TIZIANO>.

Mario Botta Architetti, <http://www.botta.ch/#>.

Musei Vaticani, Roma, <http://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/it/collezioni/musei.html>.

Museo Nacional del Prado, Madrid <https://www.museodelprado.es/>.

MUVE: Fondazione Musei Civici di Venezia, <https://www.visitmuve.it/>.

National Gallery of Art, Washington, <https://www.nga.gov/>.

National Gallery, Londra, <https://www.nationalgallery.org.uk/>.

News-Art, Notizie dal mondo dell'arte, <http://news-art.it/news/tiziano-a-roma--fra-luci-e-ombre.htm>.

Osservatorio mostre e musei, Scuola Normale Superiore di Pisa, http://mostreemusei.sns.it/index.php?page=_layout_mostra&id=277&lang=it&complete

Scuderie del Quirinale, Roma, <https://www.scuderiequirinale.it/>.

Società di studi Trentini di scienze storiche, <http://www.studitrentini.eu/wp-content/uploads/2018/06/Editoriale-1.2011-1.pdf>.

Studio Cudicio, design and communication, <https://cudicio.myportfolio.com/tiziano-al-quirinale>.

Università degli studi di Bergamo, <http://www00.unibg.it/>.

Università degli studi di Heidelberg, letteratura storica della biblioteca digitale, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ridolfi1835bd1>.

Villaggio Globale International, <https://www.villaggioglobaleinternational.it/>.

Kress Foundation, <http://www.kressfoundation.org/>.

