

La raccolta di saggi dedicata a Giuseppe Barbieri rappresenta un omaggio da parte di amici, colleghi e allievi che, attraverso la varietà dei loro contributi, desiderano celebrare la molteplicità degli interessi che hanno sempre caratterizzato l'attività intellettuale dello studioso. Il suo rilevante percorso accademico ha dato esito a studi innovativi, talvolta inusuali, rivolti ad ambiti non convenzionali, sempre animati da un'inesauribile curiosità e costantemente tesi al superamento degli steccati disciplinari. Per questo, il titolo del volume Vedere il testo allude non solo all'originalità delle sue ricerche e all'instancabile impegno didattico, ma anche a un approccio critico capace di intrecciare la dimensione visiva e quella teorica in modo innovativo. La raccolta pone dunque in un ideale dialogo studiose e studiosi di arti visive, storia, critica, letteratura, filosofia, scienze sociali e diritto dell'arte, a testimonianza di una trasversalità di rapporti e di interessi aperta, dinamica e libera da ogni dogmatismo.



lotto n. 06TD3/580003WEL
Electa S.p.A.
Via Privata Mondadori 1
20054 - Segrate (MI) - Italy
www.electa.it



Electa

a cura di M. Bertelé, S. Burini, M. Redaelli, G. Zavatta **Vedere il testo. Percorsi di ricerca per Giuseppe Barbieri**

a cura di
Matteo Bertelé
Silvia Burini
Maria Redaelli
Giulio Zavatta

Vedere il testo

GB

**Percorsi di ricerca
per Giuseppe Barbieri**



Vedere il testo

Percorsi di ricerca
per Giuseppe Barbieri

a cura di
Matteo Bertelé, Silvia Burini,
Maria Redaelli, Giulio Zavatta

Electa

Questa raccolta di saggi dedicata a Giuseppe Barbieri rappresenta un sentito omaggio da parte di amici, colleghi e allievi che, attraverso la varietà dei loro contributi, desiderano celebrare la molteplicità degli interessi che hanno sempre caratterizzato l'attività intellettuale dello studioso. Si tratta di un tributo affettuoso e, al tempo stesso rigoroso, che intende restituire la densità e la ricchezza di un percorso accademico segnato da passione, curiosità e un costante desiderio di superare i confini disciplinari.

Il titolo del volume, *Vedere il testo*, allude non solo all'originalità dei suoi studi e all'instancabile impegno didattico, ma anche a un approccio critico capace di intrecciare la dimensione visiva e quella teorica in modo innovativo. Guardare un'opera, leggerla, interpretarla: in questo gesto complesso e stratificato si riconosce lo sguardo dello storico dell'arte, sempre attento a cogliere ciò che sfugge alla superficie, sempre pronto a interrogarne il senso profondo.

L'insegnamento e la ricerca di Barbieri sono contrassegnati da una naturale propensione a esplorare ambiti non convenzionali, spesso mettendo in discussione e superando le consolidate posizioni della critica storica. La sua pratica intellettuale si è nutrita del dialogo con il pensiero contemporaneo, dell'apertura verso le intersezioni tra arti visive, storia, critica, filosofia, e dei molteplici livelli di senso che ogni oggetto culturale può restituire se osservato con occhi liberi da pregiudizi settoriali. L'approccio di Giuseppe Barbieri riflette il pensiero indisciplinato così come introdotto da Jacques Rancière:

un'attitudine non semplicemente trasversale, ma capace di interrogare le categorie stesse della disciplina, generando nuove potenzialità critiche.

Come ben sa chi ha avuto occasione di collaborare con lui in progetti di ricerca e condividere passioni intellettuali, ha sempre amato rimettere in discussione le certezze, consapevole della complessità e della non linearità della storia. Il suo è un sapere mai dogmatico, sempre in movimento, animato dalla volontà di comprendere prima ancora che di affermare.

Basterebbe citare le sue ricerche su Andrea Palladio e Leon Battista Alberti, così come le sue incursioni nell'arte contemporanea internazionale, per apprezzare la libertà e la finezza di uno studioso anticonformista, capace di tenere insieme la profondità filologica e l'apertura verso le questioni del presente. Il suo lavoro ha contribuito in modo decisivo a ridefinire il ruolo dello storico dell'arte, ponendolo al crocevia tra saperi, linguaggi e pratiche culturali.

A lui vanno la profonda stima e l'affetto di tutti coloro che hanno contribuito con i propri lavori alla realizzazione di questo volume, nonché dei numerosi amici (tra cui Francesca Cappelletti, Pietro Conte, Michel Hochmann, Andrea Pinotti, Salvatore Settis, Caterina Volpi e molti altri) i cui nomi sono qui riportati non per stilare un elenco esaustivo di ringraziamenti, compito arduo, ma per estendere il tributo di riconoscenza alle sue qualità umane e professionali.

Sommario

- 11 **Un journal inédit de voyage à Venise en 1879: monuments, art et vie quotidienne**
Xavier Barral i Altet
- 20 **“Se la Madonna potesse parlare”. Raffaello alla prova del realismo socialista**
Matteo Bertelé
- 31 **Grisha Bruskin, *Il Grande Domani***
Ekaterina Bobrinskaya
- 45 **La topografia della tipografia nell'avanguardia russa**
John Bowlt, Nicoletta Misler
- 53 **Il filo del racconto curatoriale: Giuseppe Barbieri e i percorsi nell'arte russa**
Silvia Burini
- 66 **Schizzo e motto di spirito in un disegno di Annibale Carracci**
Giovanni Careri
- 71 **L'unità originaria di scrittura e immagine**
Lucio Cortella
- 75 **Sulla fortuna letteraria di Leone Leoni: dai primi libri de *Le lettere di Pietro Aretino* al *Discorso sopra li cinque sensi* di Luca Contile (1538-52)**
Walter Cupperi
- 86 **Cura. Immaginare e narrare l'invisibile**
Barbara Da Roit
- 92 **Caricatura, análisis histórico de un término, y dos ejemplos actuales**
Kosme de Barañano
- 99 **Per un progetto di commento secolare della *Vita di Marcantonio Bolognese*, e d'altri intagliatori di stampe di Giorgio Vasari: Martin Schongauer nelle note di commento di Giovanni Gaetano Bottari e Carl Heinrich von Heineken**
Giovanni Maria Fara
- 110 **Un recitativo di Amedeo Giacomini per il pittore Giuseppe Zigaina**
Caterina Furlan
- 118 **Satira hogarthiana, tempo e malinconia nel *Barry Lyndon* di Stanley Kubrick**
Flavio Gregori

- 134 **“Zoglie e cose preziose”: Ludovico Dolce e il *Trattato delle gemme che produce la natura* (1565)**
Stefania Macioce
- 141 **Bruna Forlati Tamaro: un’archeologa per i musei italiani**
Paola Marini
- 146 **Visuالتelling. “Storie visive” e AI**
Angela Mengoni
- 151 **Il nome della cosa. L’ingegnosa ipotesi di Giuseppe Barbieri per la macchina del teatro di Giulio Camillo Delminio (1980 e 1998)**
Angelo Maria Monaco
- 161 **L’architettura narrativa di Gulammohammed Sheikh tra testo e immagine**
Sara Mondini
- 170 **La street art e la difficoltà di bilanciare i valori tutelati dal diritto**
Marco Olivi
- 184 **“Divenendo ben presto un’espressione fervida e intensa”. Pietro Zampetti e l’istituzione della storia dell’arte a Ca’ Foscari**
Caterina Paparello
- 192 **Una “cosa nova” per Pietro da Cortona: un autoritratto per il serenissimo principe**
Emilie Passignat
- 198 **Istruzioni per l’uso: disegnare con immagini e parole**
Emanuele Pellegrini
- 203 **Sviluppo, *mise en scène* e gestione del culto degli Innocenti nel tardo medioevo veneziano, dalla Terrasanta all’isola di Murano**
Simone Piazza
- 209 **In forma di fantasma: il Carpaccio di Ramón Gaya**
Elide Pittarello
- 215 **La mediazione dell’algoritmo: far vedere il testo attraverso l’intelligenza artificiale**
Maria Redaelli
- 225 **There is a Beginning in the End**
Olga Shishko
- 237 **I quadri parlanti di Belova&Politov: tra *lubok* ed έμβλημα**
Natalia Sipovskaya
- 246 ***Hypnerotomachia Norberti*: il testo da guardare. Una lettura “semanalitica” di *Gradya***
Massimo Stella
- 261 **Le fil et la trame: *Las Hilanderas* de Diego Velázquez**
Victor I. Stoichita
- 274 **Lo stile neo-russo e le “contaminazioni” simboliste e art nouveau**
Valerio Terraroli
- 282 **In giro per l’Europa. Storie e immagini di elefanti**
Lucia Tongiorgi Tomasi
- 286 **L’arte dell’interpretazione: ciò che più di tutto oggi attrae i visitatori delle mostre**
Zelfira Tregulova
- 291 **La crisi della forma. Da Simmel a Kiefer**
Vincenzo Trione
- 303 **Un controfrontespizio, un testo**
Ranieri Varese
- 306 **‘Maestri’ e ‘astrologi’. Note giorgionesche**
Piermario Vescovo
- 318 **Le postille di Antonio Morassi sul catalogo della *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* (1951)**
Giulio Zavatta
- 329 **Gadda, Longhi e Caravaggio: suggestioni ed equivoci sulla *Vocazione di san Matteo***
Alessandro Zuccari
- 337 **Tavole a colori**
- 411 **Nove artisti e un poeta: omaggio a Giuseppe Barbieri**
- 442 **Note per un profilo accademico**
446 **Bibliografia di Giuseppe Barbieri**
a cura di Angela Bianco, Giulia Gelmi,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

**Le postille di Antonio Morassi sul catalogo
della *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* (1951)**

Giulio Zavatta

Presso la biblioteca di area umanistica dell'Università Ca' Foscari, tra i libri appartenuti ad Antonio Morassi (1893-1976) è custodita una prima edizione del catalogo della *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* curata da Roberto Longhi (1890-1970) con una fitta serie di postille¹ (fig. 1). Morassi, infatti, era solito acquistare almeno due esemplari dei cataloghi delle principali esposizioni che visitò, lasciandone uno intonso e prendendo note e appunti su una copia apposita. Il 1951, data del catalogo postillato, è anche quella delle ultime lettere tra i due studiosi, i quali, assai diversi per formazione (salvo un comune periodo alla "scuola" di Adolfo Venturi)², mantennero formali rapporti per circa un ventennio, per poi maturare una reciproca inimicizia che si concretizzò in continui dispareri su alcune cruciali questioni storico-artistiche. Lo scontro conobbe il suo punto di maggior asprezza in occasione della mostra sui Guardi del 1965, quando Longhi contestò perfino il titolo e cercò, anche per interposta persona, di sminuire la figura di Antonio Guardi, ovvero uno dei principali raggiungimenti di una vita di studi di Morassi³. Federico Zeri, nella sua autobiografia, riferendosi a Giambattista Tiepolo, diede una memorabile rappresentazione dell'incompatibilità tra Longhi e Morassi:

"Ancora peggiore era il rapporto stretto che Longhi stabiliva fra artisti, anche sommi, e coloro che li studiavano. L'antipatia che egli provava verso certi storici dell'arte si riversava sull'oggetto delle loro ricerche. Il grande studioso di Giambattista Tiepolo, Antonio Morassi, gli era odioso: Tiepolo diventò quindi un personaggio da demolire"⁴.

Lo studio del catalogo postillato di Morassi consente di rievocare un precedente argomento di controversia tra i due su un punto di massima sensibilità per Longhi, ovvero Caravaggio. Fu infatti su questo terreno che probabilmente maturò l'insanabile contrasto. Merisi, come noto, fu oggetto della tesi di Longhi nel 1911 e protagonista della mostra di Firenze sul Barocco del 1922⁵: la sua riscoperta ebbe un lungo riverbero culminato nella esposizione del dopoguerra e interessò Morassi quando divenne direttore della Pinacoteca di Brera⁶. La mancanza di un'opera di Caravaggio nel museo braidenese, infatti, era avvertita come "la più grave lacuna" dell'istituzione

e non mancarono tentativi di porvi rimedio. La questione è illustrata nella prima lettera di Morassi conservata presso la Fondazione Longhi, quando tra i due intercorrevano rapporti ancora cordiali:

"Milano 7 novembre 1933

Caro Prof. Longhi,

Lei sa che noi cerchiamo per mare e per terra un bel Caravaggio (di ciò ebbe anche a scrivere la Signorina Wittgens), al fine di colmare la più grave lacuna lombarda della nostra Pinacoteca. Un caso fortunato m'ha ora portato alla scoperta di due opere del maestro in una volta sola: un 'ragazzo morsicato da un topo' e un 'ragazzo che coglie un grappolo d'uva'⁷; opere giovanili, indubbiamente, ma già di grande potenza espressiva.

Prima di proporle l'acquisto alla 'Associazione degli Amici di Brera' mi sarebbe tuttavia assai caro avere sui due dipinti il conforto della Sua specialissima competenza, e ciò mi servirebbe anche d'ottimo appoggio per convalidare siffatta proposta.

Ha lei occasione di venire prossimamente a Milano? In tal caso, Le chiederei il favore di esaminare le due pitture; altrimenti, vedrei di fargliele portare a Roma, se gli attuali proprietari me lo consentiranno.

Resto in attesa d'un Suo rigo e Le porto molti cordiali saluti.

Suo Affezionatissimo

Antonio Morassi"⁸.

La risposta di Longhi, che non ci è pervenuta, si può intuire dalla successiva laconica lettera di Morassi, dalla quale traspare la delusione per il parere contrario dell'esperto di Caravaggio:

"Milano 19 novembre [1933]

Caro Dott. Longhi,

la ringrazio della sua lettera, che mi lascia, come Lei potrà facilmente comprendere, un po' perplesso. Ma rimettiamo dunque il suo giudizio definitivo a quando avrà visto i quadri stessi...

Se non Le spiace, m'avverta in precedenza della sua venuta. Avrò gran piacere di rivederla.

Con ogni cordialità,

suo Affezionatissimo

A. Morassi"⁹.

Il coinvolgimento della Wittgens evocato da Morassi si chiarisce effettivamente nel contesto dei tentativi documentati di acquisire opere di Caravaggio a Brera¹⁰, prima dell'ingresso della *Cena in Emmaus* nel 1939¹¹. Finora il ruolo di Morassi in tale ricerca era rimasto del tutto sotto traccia.

Nella fototeca di Morassi, dove Caravaggio è ben documentato in due unità archivistiche¹², non abbiamo purtroppo immagini che siano collegabili a questo primo tentativo di acquisto e non è dunque facile stabilire quali furono i dipinti proposti¹³. Veniamo inoltre a conoscenza di un ulteriore tentativo di acquisizione proprio dalle postille al catalogo del 1951, in corrispondenza dell'*Estasi di San Francesco* attualmente presso il Wadsworth Athenaeum di Hartford¹⁴ (figg. 2-3), che risultava per il goriziano “Certo un po’ debole, forse anche per effetto di vecchie puliture – infatti alquanto ‘spellato’”, ma comunque ritenuto di Caravaggio e per questo “da me presentato a Brera per l’acquisto nel 1930 (?)”, “ma rifiutato dalla commissione”. Sulla fotografia dell’archivio di Morassi è segnata la provenienza da una collezione privata triestina. Queste referenze mostrano che Morassi fu molto attento nel quarto decennio del Novecento ai passaggi sul mercato di dipinti attribuiti a Caravaggio. Le lettere di Morassi a Longhi mostrano ancora nel 1939 un cordiale accordo: il goriziano fu l’accompagnatore delle opere per la mostra di San Francisco tra 1938 e 1939, un’operazione assai rischiosa, alla vigilia della guerra, che vide alcuni capolavori dei musei italiani selezionati da Longhi in una azzardata *tournee* in America¹⁵. Morassi tuttavia poteva testimoniare il successo – probabilmente non essendo ancora consapevole dello scampato pericolo – in una lettera a Longhi del 28 marzo 1939¹⁶. Furono proprio gli eventi bellici a mettere di nuovo in contatto Morassi e Longhi, quando il primo era soprintendente a Genova¹⁷, su due questioni. La prima riguardante il restauro del polittico di Montegrazie di Carlo Braccresco¹⁸; la seconda inerente proprio Caravaggio, ovvero il ritrovamento della *Conversione di san Paolo* in casa Balbi (fig. 4). La vicenda è nota: Morassi scoprì il dipinto durante i sopralluoghi alle quadrerie nell’ambito del piano di protezione delle opere d’arte durante la seconda guerra mondiale. “In un solatio pomeriggio del 1940”, infatti, lo storico dell’arte ritrovò in palazzo Balbi due capolavori appartenenti da secoli alla nobile famiglia ma mai presi in considerazione dalla critica: la *Sacra conversazione* di Tiziano oggi presso la Fondazione Magnani Rocca¹⁹ e la *Conversione di san Paolo* attualmente presso la collezione Odescalchi²⁰. Morassi contattò il Reale Istituto di Archeologia e Storia dell’Arte per concordare la pubblicazione dei due dipinti, ma le indecisioni della controparte e la ritrosia dei proprietari delle opere, che ritardarono la necessaria campagna fotografica²¹, resero impossibile per lo studioso goriziano una rapida edizione, tanto che riuscì a dar notizia dei due quadri solo nel dopoguerra²². Nel frattempo Giulio Carlo Argan mise in evidenza l’esistenza del dipinto genovese²³ suscitando una replica di Longhi che definì la *Conversione* “un’opera spuria com’è la ‘Caduta di S. Paolo’ di Casa Balbi (cosa fiamminga circa il 1620)”²⁴. Si tratta di una delle più sorprendenti sviste di Longhi su Caravaggio. Lo studioso ebbe modo di ricredersi solamente

p. 406

p. 407

dopo aver visto l’opera dal vivo, durante la *Mostra della pittura del Seicento e Settecento in Liguria*²⁵ organizzata da Morassi. Nel catalogo dell’esposizione del 1951, così, Longhi compare in terza persona nella scheda dettata probabilmente a uno dei collaboratori²⁶:

“Il Longhi che nel 1943, su fotografia, si era opposto all’attribuzione, l’ha in seguito accettata, ritenendo però che si tratti di un’opera molto giovanile e strettamente legata alla crisi dei maestri lombardi del Caravaggio”²⁷.

La postilla di Morassi su questa scheda è molto interessante poiché riporta l’opinione di due importanti studiosi: “Antal crede C. ma non è in chiaro per cronologia. Voss crede I^a versione”²⁸. Non è esplicito se lo studioso goriziano avesse annotato le opinioni dei due colleghi poiché insieme a loro in mostra o se semplicemente avesse registrato i loro pareri. Antal fu suo compagno di studi a Vienna²⁹, mentre con Voss, molto attivo sul fronte caravaggesco³⁰, Morassi strinse una solida amicizia³¹. Evidentemente i commenti vertevano sulla datazione del dipinto e Voss, come proposto da Morassi, lo riteneva la prima versione della *Conversione di San Paolo* per Santa Maria del Popolo a Roma, dunque tutt’altro che un’opera giovanile. Se non siamo certi del fatto che Morassi visitò la mostra con i due illustri colleghi, abbiamo notizia nel suo carteggio con Bernard Berenson che lo studioso goriziano si ripromise di presentarsi all’esposizione con il più acerrimo rivale di Longhi.

Il 20 giugno 1951 infatti Nicky Mariano scrisse a Morassi dall’Hotel Ma-
nin di Milano:

“Caro Morassi,
le sue rose sono una delizia e rallegrano le nostre stanze. Purtroppo i pochi giorni che ci restano qui sono già un po’ troppo pieni per le forze assai limitate di B.B. e non potrei fare altri impegni. Forse ci potremmo incontrare domani mattina alla mostra di Caravaggio dove pensiamo andare verso le 11.30? O forse ci sarebbe una possibilità di incontrarci a Venezia la settimana prossima e di poter vedere la mostra di Tiepolo con lei?
Grazie ancora per il gentile pensiero e con i migliori saluti di B.B.
Sua
Nicky Mariano”³².

Anche in questo caso non sappiamo se avvenne l’incontro in mostra, certo una visita accanto a Berenson non sarebbe passata inosservata e la notizia sarebbe giunta a Longhi. Tra le postille del catalogo del 1951 appartenute a Morassi, tuttavia, non sono registrate opinioni dello storico dell’arte di origine lituana.

Nelle sue annotazioni lo studioso goriziano di fatto dimostrò di non condividere l'attribuzione di quattro dipinti, a partire proprio dal *Ragazzo morso da un ramarro* appartenente a Longhi: “Molto debole, non convincente. Potrebbe essere copia del quadro del Visc. di Monserrat (anche Voss stesso parere)”, del *Suonatore di liuto* del Bayerische Staatmuseum di Monaco³³: “No! Antal: ‘patologico!’”; “No. Di qualità deteriore”, dei due dipinti messinesi *Cena in Emmaus*: “No!!”, e *Incredulità di San Tommaso*: “No!”, oggetto in sede di comitato scientifico della mostra di un desapare con Lionello Venturi³⁴. In altri casi Morassi si dimostrò dubbioso, per tutti i dipinti segnò lo stato di conservazione, talvolta precario, o giudizi di qualità. Nella sezione dei dipinti “attribuiti a Caravaggio”, il goriziano fu in totale disaccordo, ritenendo tutte le opere copie e in un caso, un’*Estasi di San Francesco* in collezione privata, proponendo una attribuzione alternativa (oggi peraltro unanimemente condivisa)³⁵: “Baglioni spaccato” (fig. 5). Nella sezione relativa alle copie, pur condividendo quasi in toto lo status dei dipinti presentati, si segnala un caso rilevante: il *San Francesco* del Museo Ala Ponzone di Cremona³⁶ che Morassi ritenne invece: “non copia ma originale e certo più bello del n. 28”. In altri casi l’opinione del goriziano si dimostra meno centrata, come per il *Marte, Venere e Amore* del Chicago Art Institute³⁷: “Non C. e non Manfredi”³⁸, “invece O. Gentileschi” (fig. 6), o per la *Zingara col tamburello* del Sacro Monte di Varese, indirizzato “verso Serodine!”³⁹ (figg. 7a-b), ma attualmente attribuito alla cerchia dell’allora poco noto Michael Sweerts⁴⁰. Nella sezione dei caravaggeschi Morassi dimostrò particolare attenzione per il Veneto, ovvero commentando la presenza dei *Cinque vescovi veronesi* di Marcantonio Bassetti si chiedeva: “era proprio caravaggesco? E l’Orbetto allora perché lasciarlo fuori?”. Sul tema del rapporto tra Caravaggio e il Veneto, in particolare per la sua formazione, verte una parte della recensione della mostra pubblicata da Morassi su Art News⁴¹, in larga parte elogiativa, ma non priva di una divergenza di vedute con Longhi. Secondo Morassi la mostra andava “lodata senza riserve”, presentando opere “quasi generalmente accettate dalla critica”. Ma il punto della questione per Morassi era quello delle “radici” di Caravaggio, certo alunno di Peterzano a Milano e in rapporto con la pittura dei Campi, quindi indubbiamente lombardo, ma presentato in tal senso con una connotazione a suo parere troppo marcata. Per questo lamentò che la mostra era ordinata “negligendo del tutto gli esempi veneti” e ritenendo così che “la tesi lombarda sulla formazione del Merisi assume pertanto un significato quasi polemico, in contrasto con la tesi veneta della storiografia caravaggesca più antica”. Morassi ancora incalzava: “e perché infine non ammettere, in un temperamento così avventuroso com’era quello del Caravaggio, qualche soggiorno a Venezia, capitale a quei tempi della pittura europea? Che il Caravaggio abbia ignorato la folgorante drammaticità del

p. 407

p. 407

p. 408

Tintoretto, con cui ha tanti punti di contatto, non è immaginabile”. Naturalmente Morassi diede ampio risalto alla sua scoperta del Caravaggio di Genova – “attribuzione [...] da me strenuamente sostenuta ed allora accanitamente contesa” – ribadendo l’idea che si trattasse di una prima versione per la Cappella Cerasi.

p. 408 Il 19 luglio del 1951 Morassi inviò copia di “Art News” a Longhi accompagnandola con la foto di un disegno con la proposta attributiva a Serodine⁴². La risposta dello studioso di Alba (fig. 8) non si fece attendere e solo quattro giorni dopo fu recapitata la seguente missiva:

“23 luglio 1951

Gent. Dott. Morassi,

Grazie della fotografia dalla quale debbo dirle che mi par difficile che il bel disegno dia del Serodine. Non si tratterà invece di un disegno napoletano della prima metà del ‘700, tipo Bonito?

Approfitto dell’occasione per rammentarle che pubblicherei molto volentieri una sua breve illustrazione dei Carlo Braccesco di Levanto. Me la può mandare?

Grazie anche dell’articolo di ‘Art News’, molto ben fatto.

A proposito di Caravaggio e Venezia vedo quanto Ella dice; ma non le sembra strano che proprio le fonti veneziane dei Seicento tacciano rigorosamente del Caravaggio?

Non le sembra che ciò dimostri ch’essi non lo sentivano ‘dei loro’?

Mi creda intanto coi più cordiali saluti

Roberto Longhi”⁴³.

La risposta di Morassi fu una nuova, insistente difesa della “tesi veneta”, e sebbene i due mostrassero un tono di grande rispetto formale, si percepisce una divaricazione sempre più netta:

“Milano 2 agosto 1951

Gentile Prof. Longhi,

grazie della Sua lettera del 23 luglio, cui rispondo con un po’ di ritardo essendo stato assente.

Il Suo parere negativo circa di il disegno attribuito al Serodine è – così penso – dettato dalla visione della sola fotografia (che talvolta tradisce). Ad ogni modo, mi farà piacere mostrarle, all’occasione, l’originale, che è a tocchi strappati, e ‘colorito’ con rossi e neri, nei quali credo proprio di ravvisare il gusto, o meglio la mano, del maestro ticinese.

Non mancherò di farLe avere l’articolo sui due Braccesco di Levanto; e spero di farlo tra non molto, cioè a ottobre, non appena avrò smaltito il grosso lavoro sul Guardi, destinato a uscire verso la fine dell’anno od ai primi del prossimo.

Mi fa piacere che lei giudichi favorevolmente il mio articolo sul Caravaggio pubblicato in 'Art News'. Naturalmente, dato il carattere divulgativo della Rivista, non sono potuto entrare più addentro nei vari problemi. Vedo peraltro che Lei non condivide il mio pensiero circa i rapporti del Caravaggio con la pittura veneziana. Giustissimo quanto Lei rileva circa le fonti veneziane, che tacciono rigorosamente il Merisi, dacché si arguisce che certo non lo sentivano 'dei loro'. Ma nemmeno io penso questo, né mi sembra di averlo detto. Penso soltanto che il sentimento drammatico delle figurazioni del Caravaggio, ed anche quel suo drammatico chiaro-scuro, siano stati determinati dalla conoscenza del Tintoretto, nei cui dipinti si trovano 'situazioni' così spesso analoghe. Penso che alcuni elementi iconografici, ad esempio gli angeli volanti che precipitano a picco dall'alto, derivino dal 'Miracolo di San Marco'; e che raggruppamenti così ingorgati e convulsi come nel dipinto delle 'Sette opere di Misericordia', non conoscano altri precedenti se non tintoretiani. Penso infine che quel colore disteso a pennellate lunghe, corpose, d'una sostanza quasi grezza e come commista alla colla (laddove nei romani il colore è sempre levigato e curato in superficie) sia pure esso di origine robustiana. Analogie casuali? Mi par difficile; mentre mi sembra più ovvio ammettere certe forti 'impressioni' giovanili della pittura tintorettesca sul nostro Maestro. Il quale ben vide a Brescia esemplari del veneziano. (E poi certo li vide a Venezia)

Tutto ciò non basta peraltro, ed in ciò sono pienamente d'accordo con Lei, di fare del Caravaggio un esponente, e nemmeno un aggregato, della scuola veneziana. D'altro canto mi sembra anche assai difficile classificare un genio così rivoluzionario e indipendente come il Merisi, nell'ambito d'una data scuola. Sì, lo si può dire 'lombardo-romano'. Ma quale valore ha poi questa classifica? La grandezza del Maestro non consiste soprattutto nella sua originalità, cioè nel distacco da codeste 'scuole'?

Scusi la tirata e mi abbia, con molti cordiali saluti

Suo

Antonio Morassi".

Longhi non proseguì nella discussione, Morassi dal canto suo non consegnò mai il promesso scritto sul Braccresco: i rapporti tra i due studiosi sembrano interrompersi proprio a margine della mostra di Caravaggio. Nel 1952 Morassi acquistò *Il Caravaggio* di Roberto Longhi⁴⁴ e non mancò di segnare ancora alcuni punti sensibili, a iniziare dalle sottolineature relative alla parte di Caravaggio giovane: laddove Longhi scrive "I 'primitivi'

del Caravaggio sono Lotto e il Savoldo"⁴⁵, Morassi annota appunto: "Vene-ti". Morassi chiosò anche la tavola IX con la *Conversione* Odescalchi dove Longhi sentenziava che il dipinto non poteva essere considerato una delle versioni scartate per la cappella Cerasi come pensava Morassi "per insormontabili ragioni di stile che impongono di collocarlo nel primo tempo del maestro"⁴⁶. Alla tavola XX il *Suonatore di liuto* di Monaco di Baviera veniva presentato da Longhi in maniera perentoria: "nessun dubbio circa l'attribuzione di quest'opera è stato sollevato dai conoscitori del maestro", con una secca nota di Morassi: "NO!"⁴⁷.

Nello stesso 1952 Morassi acquistò la seconda edizione del *Viatico* di Longhi⁴⁸, anch'essa in alcuni punti sensibili fittamente annotata, in particolare nelle pagine dedicate a Tiepolo. Questa volta era Longhi a entrare nel campo di Morassi con giudizi davvero caustici e sprezzanti nervosamente sottolineati dal goriziano. In chiusura Tiepolo veniva qualificato come pittore trasformista, un artista che voleva esprimere il proprio "tempo sociale", il quale sarebbe riuscito ad adattarsi anche al periodo napoleonico e che avrebbe "provato a reggersi, e gli sarebbe riuscito, anche con la Restaurazione"⁴⁹. Infine l'affondo:

"Ma lo scetticismo altezzoso del Tiepolo è costato troppo caro alla pittura italiana. Ché un artista è sempre responsabile anche dei suoi postumi laudatori e seguaci. Non si intenderebbe altrimenti perché sui mantelloni azzurri del Tiepolo possano scorgersi, a occhio nudo, salire in fila indiana le blatte di Barabino, di Bianchi, di Morelli, di Maccari, di Favretto, di Tito, e sorvolare, basse, le mosche cocchiere dei Molmenti, Ricci, Oietti e cioè il punctum dolens della critica ufficiosa degli ultimi cinquant'anni"⁵⁰.

Morassi indignato appose varie postille e rimandi: alla parola "Napoleone" fece corrispondere "come lui Longhi, ex-fascista" e all'attacco alla critica: "ora che è morto Ojetti!". Il goriziano doveva aver ormai intuito che tra lui e Longhi non si trattava solo di dispareri su Caravaggio, ma che essendo ormai un punto di riferimento per gli studi tiepoleschi, sarebbe accaduto quello che Zeri aveva ricordato nelle sue memorie, ovvero che egli sarebbe diventato, e forse era già, "odioso" per Longhi nella stessa misura in cui lo era Tiepolo nel *Viatico*. Del resto, nel celebre *Dialogo fra il Caravaggio e il Tiepolo*, edito da Longhi proprio nel settembre 1951⁵¹, anno in cui si tennero le mostre di entrambi i protagonisti dell'immaginata conversazione⁵², si raggiunse il punto massimo di disprezzo dello studioso di Alba per la pittura dell'artista veneto del Settecento. Tiepolo veniva infatti considerato da Caravaggio, ovvero da Longhi, un grande decoratore e al più un teatrante, come si evince dalle talvolta sprezzanti domande rivolte a Giambattista: "voi che fate? Pittura o macchine tea-

trali?”. La Biblioteca d’Area Umanistica di Ca’ Foscari conserva i numeri di “Paragone” appartenuti a Morassi: anche su tale scritto il goriziano appose numerose postille, spesso indignate. Proprio in questo colloquio fittizio tra artisti Longhi diede al collega la risposta a quell’ultima lettera che era rimasta senza riscontro, mettendo in bocca a Caravaggio, relativamente a Venezia: “io non l’ho mai vista”. Il goriziano ancora una volta annotò a margine: “non è affatto certo che egli non sia stato a Venezia!”, proseguendo una polemica nella quale, ormai, i due storici dell’arte sembrano immedesimarsi nei loro più amati artisti.

1 Mostra di Caravaggio e dei caravaggeschi, a cura di R. Longhi, Sansoni, Milano 1951, esemplare presso Biblioteca Area Umanistica dell’Università Ca’ Foscari di Venezia (d’ora in poi BAUM), MORASSI MOR 1558.

2 G. Zavatta, *Il Michele Sanmicheli di Antonio Morassi. La tesi all’università di Vienna e una monografia perduta (1916-1920)*, ZeL Edizioni, Ponzano Veneto 2022, pp. 45-47: due lettere intercorse tra Oswald Kutschera-Woborsky (1887-1922) e Morassi testimoniano che lo storico dell’arte goriziano tra la fine del 1919 e i primi mesi del 1920, a Roma, era in contatto con Longhi, con il quale si riproponeva di mettere in contatto il compagno di studi a Vienna.

3 G. Zavatta, “Siamo di fronte a un’offensiva organizzata in grande”: Antonio Morassi, Roberto Longhi e le polemiche intorno alla Mostra dei Guardi del 1965, in “Saggi e memorie di storia dell’arte”, in corso di pubblicazione.

4 F. Zeri, *Confesso che ho sbagliato: ricordi autobiografici*, Longanesi, Milano 1993, p. 51.

5 A. Leonardi, *Firenze 1911-1922 La pittura italiana del Sei e Settecento in mostra*, Edificr, Firenze 2022.

6 L. Arrigoni, *Antonio Morassi alla Pinacoteca di Brera: allestimenti e acquisizioni (1935-1939)*, in Antonio Morassi. *Tempi e luoghi di una passione per l’arte*, a cura di S. Ferrari, Forum, Udine 2012, pp. 135-141.

7 Archivio e Fototeca Antonio Morassi, Venezia, Università Ca’ Foscari, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali (d’ora in poi AFAM), unità 30, “Caravaggio scuola”, inv. 3824 foto del *Ragazzi che coglie un tralcio d’uva* di Isolabella Borromeo, segnato come scuola di Caravaggio e annotato “forse Novelli?”

8 Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell’Arte Roberto Longhi, Archivio Roberto Longhi, II, 32, fasc. Morassi, A.

9 *Ibidem*.

10 E. Bernardi, *Con D’Ancona, Modigliani e Longhi*, in “Sono Fernanda Wittgens”. *Una vita per Brera*, Skira, Milano 2018, pp. 95-104: 98-99.

11 A. Pacia, 1939: *Ettore Modigliani e gli Amici di Brera per il Caravaggio di Casa Patrizi*, in *Caravaggio ospita Caravaggio*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 17 gennaio - 29 marzo 2009), a cura di M. Gregori, A. Pacia, Electa, Milano 2009, pp. 12-19; F. Bernardi, *Tra pace e guerra: l’esposizione della Cena in Emmaus di Caravaggio a Brera (1940)*, in *Attorno a Caravaggio. Una questione di attribuzione. Terzo dialogo*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 7 novembre 2016 - 5 febbraio 2017), a cura di N. Spinosa, J.M. Bradburne, Skira, Milano 2016, pp. 46-69; A. Morandotti, *La Cena in Emmaus di Caravaggio*, in *Una meraviglia chiamata Brera: 1926-2016*, Skira, Milano 2016, pp. 35-43; F. Cappelletti, scheda in *Caravaggio 2025*, catalogo della mostra (Roma, Gallerie Nazionali d’Arte Antica - Palazzo Barberini, 7 marzo - 6 luglio 2025), a cura di F. Cappelletti, M.T. Terzaghi, pp. 242-245, n. 17.

12 AFAM, unità 29 “Caravaggio” e 30 “Caravaggio scuola”.

13 Per il *Ragazzo morso da un topo*, nella recente pubblicazione di G. Berra, *Il ragazzo morso da un ramarro di Caravaggio. L’enigma di un morso improvviso*, Libro Co., Firenze 2016, pp. 35-37 si possono riscontrare tre opere caravaggesche con un simile soggetto, una delle quali attribuita a Bartolomeo Manfredi, tutte in collezione privata. Uno dei tre dipinti citati da Berra è recentemente passato in asta Dorotheum, Vienna, 10 novembre 2020, lotto n. 86 come proveniente dalla collezione Mameli, ed è stato più volte pubblicato: A. Moir, *Caravaggio and His Copyists*, New York University Press, New York 1976, p. 136, n. 51, fig. 6 (anonimo); F. Scaletti, *Caravaggio. Catalogo ragionato delle opere autografe, attribuite e controverse*, ArtstudioPaparo, Napoli 2017, pp. 65-66, fig. 67 (Pittore caravaggesco); M. Brusatin, *Storia delle immagini*, Torino 1989, fig. 36 (come ‘Anonimo’); M. Marini, *Caravaggio ‘Pictor praestantissimus’. L’iter artistico complete di uno dei massimi rivoluzionari dell’arte di tutti i tempi*, Newton Compton, Roma 1987, 2ª ed. 1989, p. 342 (come Maestro K); B. Nicolson, L. Vertova, *Caravaggism in Europe*, Allemandi, Torino 1990, vol. I, pp. 89-90, fig. 4B; G. Berra, *La ‘Medusa tutta serpeggiata’ del Caravaggio: fonti mitologico-letterarie e figurative*, in *Caravaggio la Medusa: lo splendore degli scudi da parata del Cinquecento*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004, pp. 55-83, fig. 24 (Anonimo pittore caravaggesco).

14 Mostra di Caravaggio e dei caravaggeschi, cit., esemplare BAUM, MORASSI MOR 1558, pp. 21-22, n. 17.

15 L. Carletti, C. Giometti, *Raffaello on the road. Rinascimento e propaganda fascista in America (1938-40)*, Carocci, Roma 2016.

16 Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell’Arte Roberto Longhi, Archivio Roberto Longhi, II, 32, fasc. Morassi, A.: lettera di Antonio Morassi a Roberto Longhi del 28 marzo 1939.

17 F. Boggero, *Antonio Morassi Soprintendente a Genova negli anni del secondo conflitto mondiale*, in Antonio Morassi: *tempi e luoghi di una passione per l’arte*, cit., pp. 173-190.

18 Per lo scambio tra Morassi e Longhi relativo al polittico del Braccesco, con documenti e immagini inediti, si rimanda agli studi in corso di Camilla Traldi, in corso di pubblicazione; R. Longhi, *Carlo Braccesco*, Milano 1942, p. 27, nota 28; Morassi nel catalogo della *Mostra della pittura antica in Liguria dal Trecento al Cinquecento* del 1946, p. 14 ribadiva il contatto con Longhi per la questione di Braccesco: “Il Quattrocento avanzato reca esemplari soprattutto della scuola Lombarda, la quale prende il sopravvento sulle altre con la venuta a Genova di Carlo Braccesco e, primariamente, con la presenza il Liguria di Vincenzo Foppa. Del Braccesco si espone il Polittico di Montegrazie, che servirà a chiarire l’arte di questo singolare maestro, rimesso recentemente in onore dal Longhi”.

19 C. Traldi, *Dalla scoperta all’acquisizione di Luigi Magnani: sulla provenienza della Sacra Conversazione Balbi di Tiziano*, in “Taccuini d’arte”, 16, 2024, pp. 33-46.

20 G. Zavatta, *Antonio Morassi, Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi e la riscoperta del Caravaggio di casa Balbi a Genova (1939-1952)*, in “Storia della critica d’arte. Annuario della S.I.S.C.A.”, 3, 2020, pp. 351-370.

21 Ivi, pp. 351-359.

22 A. Morassi, *Il Tiziano di Casa Balbi*, in “Emporium”, CIII, 617, 1946, pp. 207-228; A. Morassi, *Il Caravaggio di Casa Balbi*, in “Emporium”, CV, 627, 1947, pp. 95-102.

23 G.C. Argan, *Un’ipotesi caravaggesca*, in “Paralelo”, 2, 1943, p. 40.

24 R. Longhi, *Ultimissime sul Caravaggio*, in “Proporzioni”, I, 1943, pp. 99-102; la critica ad Argan è sottolineata anche in P. Aiello, *Caravaggio 1951*, Officina Libraria, Milano 2019, p. 63; G. Zavatta, *Antonio Morassi, Giulio Carlo Argan, Roberto*

Longhi e la riscoperta del Caravaggio di casa Balbi... cit., pp. 359-360.

25 Mostra della pittura del Seicento e del Settecento in Liguria, a cura di A. Morassi, Alfieri, Milano 1947, pp. 98-100, n. 135.

26 P. Aiello, *Caravaggio 1951*, cit., p. 64.

27 Mostra di Caravaggio e dei Caravaggeschi, a cura di R. Longhi, Firenze 1951, p. 19, n. 13.

28 Mostra di Caravaggio e dei caravaggeschi, cit., BAUM, MORASSI MOR 1558, p. 19.

29 G. Zavatta, *Il Michele Sanmicheli di Antonio Morassi...* cit., p. 50.

30 H. Voss, *Die Caravaggio-Hausstellung in Mailand*, in "Kunstchronik", 4, 1951, 7, pp. 165-169; Id., *Ein unbekanntes Frühwerk Caravaggios*, in "Die Kunst und das schöne Heim", 49, 1951, pp. 410-412; Id., *Dritter Deutscher Kunsthistorikertag. Caravaggios europäische Bedeutung*, in "Kunstchronik", 4, 1951, 11, pp. 287-294.

31 Sull'amicizia di Morassi con Voss si veda il suo accurato necrologio: A. Morassi, *Hermann Voss*, in "Arte Veneta", 23, 1969, pp. 255-256.

32 AFAM, unità Corrispondenza, fasc. "Bernard Berenson".

33 F. Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle "cose naturali"*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 349 lo ha escluso dal catalogo di Caravaggio proponendo un provvisorio "Maestro del suonatore di liuto"; P. Aiello, *Caravaggio 1951*, cit., p. 80.

34 Lionello Venturi, come noto, rassegnò anche le dimissioni dal comitato scientifico, salvo poi ritirarle: P. Aiello, *Caravaggio 1951*, cit., p. 62.

35 S. Macioce, *Giovanni Baglione (1566-1644): pittore e biografo di artisti*, Lithos, Roma 2002, p. XX.

36 D. Mahon, *Egregius in urbe pictor: Caravaggio revised*, in "The Burlington Magazine", 93, 1951, pp. 223-234, in part. p. 234; *Dentro Caravaggio* catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 29 settembre 2017 - 28 gennaio 2018), a cura di R. Vodret, Skira, Milano 2017, pp. 146-149; P. Aiello, *Caravaggio 1951*, cit., p. 93.

37 N. Hartje, *Bartolomeo Manfredi (1582-1622): Ein Nachfolger Caravaggios und seine Europäische Wirkung: Monografie und Werkverzeichnis*, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 2004, pp. 104-110, 291-93, n. A1, fig. 1.

38 AFAM, unità 30 "Caravaggio scuola", esiste una cartolina montata su cartoncino con annotazione autografa di Morassi: "Caravaggio (?) (attr. Anche a Manfredi da Longhi)".

39 AFAM, unità 162, fasc. "Serodine", n. 21502 (a tergo: "Serodine?")

40 Inizialmente attribuito a Le Nain: C. Del Frate, *S. Maria del Monte sopra Varese*, Cavicchioni, Chiavari 1933, p. 188 e fig. 292; fu assegnato a Michael Sweerts da Malcolm Waddingham nel 1958: M. Waddingham, *The Sweerts Exhibition in Rotterdam*, in "Paragone", IX, 1958, 107, p. 72; Vitale Bloch ha confermato l'attribuzione nella sua prima monografia italiana sul pittore: V. Bloch, *Michalel Sweerts*, Le Haye 1968, p. 23, tav. XV; la critica più recente tende a considerarlo piuttosto nella cerchia dell'artista: G. Jansen, B.W. Meijer, P. Squellati Brizio, *Repertory of Dutch and Flemish Paintings in Italian Public Collections - Lombardy*, Centro Di, Firenze 2002, II (M-Z), n. 772, p. 199, con bibliografia precedente, o tra i dipinti rifiutati all'artista.

41 A. Morassi, *Italy Celebrates Caravaggio*, in "Art News", 40, 4, giugno 1951, pp. 16-19; il testo manoscritto, con correzioni, e quindi il dattiloscritto inviato alla rivista americana è conservato anche in AFAM, Testi inediti, fasc. 30 "Art News Caravaggio": le citazioni sono prese dal dattiloscritto definitivo.

42 Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Archivio Roberto Longhi, II, 32, fasc. Morassi, A.: lettera di Antonio Morassi a Roberto Longhi del 2 agosto 1951.

43 AFAM, unità 17A, fasc. "Roberto Longhi".

44 R. Longhi, *Il Caravaggio*, Editori Riuniti, Milano 1952, esemplare annotato in BAUM MORASSI MOR FF 046

45 Ivi, p. 16.

46 Ivi, tav. IX.

47 Ivi, tav. XX.

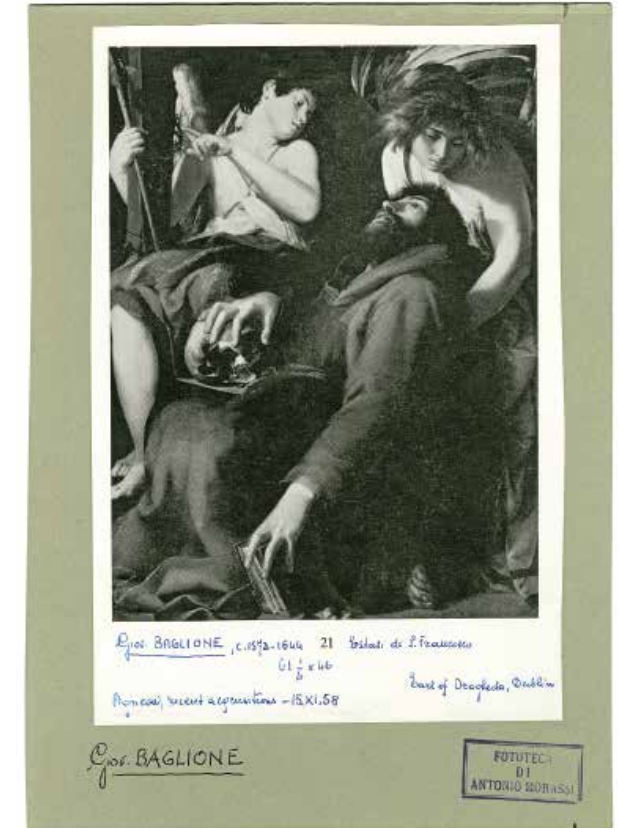
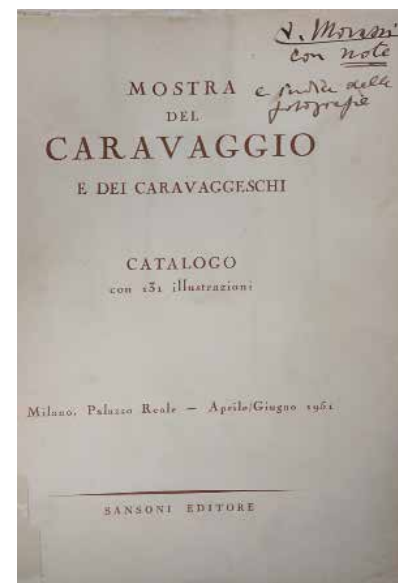
48 R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Sansoni, Firenze 1952, esemplare annotato in BAUM, MORASSI MOR 3174

49 Ivi, p. 42.

50 *Ibidem*.

51 R. Longhi, *Dialogo tra il Caravaggio e il Tiepolo*, in "Paragone", 23, 1951, pp. 57-63.

52 G. Lorenzetti, *Mostra del Tiepolo*, Alfieri, Venezia 1951.



1. Catalogo della mostra di Caravaggio del 1951 appartenuto ad Antonio Morassi, Venezia, Biblioteca di Area Umanistica dell'Università Ca' Foscari, MORASSI MOR 1558

2. Caravaggio, *Estasi di San Francesco*, AFAM, unità 29, inv. 3713

3. Caravaggio, *Estasi di San Francesco*, Hartford, Wadsworth Athenaeum

4. Caravaggio, *Conversione di San Paolo*, AFAM, unità 30, inv. 3715

5. Giovanni Baglione, *Estasi di San Francesco*, AFAM, unità 5, immagine non numerata

6. Bartolomeo Manfredi, *Venere, Marte e Amore*, Chicago, Art Institute, AFAM, unità 29, immagine non numerata



7. Cerchia di Michael Sweerts, *Ragazza con il tamburello*, Varese, Sacro Monte, AFAM, unità 162, inv. 21502

8. Roberto Longhi, lettera ad Antonio Morasi, 23 luglio 1951, AFAM, unità Corrispondenza, fasc. Roberto Longhi

pagina 2

Ural Tansybaev, *La strada*, 1935,
olio su tela, 105,4 × 90 cm,
Museo statale delle arti del Karakalpakstan
intitolato a I.V. Savickij

Con il sostegno di



Responsabile editoriale
Marco Vianello

Coordinamento editoriale
Federica Boragina

Redazione
Roberto Spadea

Graphic design
Tassinari/Vetta

Impaginazione
Angelo Galiotto

Si ringraziano gli autori per aver fornito le immagini, autorizzandone la pubblicazione. L'editore è a disposizione degli aventi diritto riguardo a eventuali fonti iconografiche non identificate.

© Chagall®, by SIAE 2025
© Ramon Gaya Pomes, by SIAE 2025
© Renato Guttuso, by SIAE 2025
© Gary Hill by SIAE 2025
© Marco Nereo Rotelli, by SIAE 2025

© Gli autori per i testi e le immagini

© 2025 Electa S.p.A., Milano
Tutti i diritti riservati

www.electa.it

Questo volume è stato stampato per conto di Electa S.p.A.
presso Errestampa s.r.l., Orio al Serio (BG), nell'anno 2025

