STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A.

SOCIETÀ ITALIANA
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

2020

SCALPENDI

ANNALI 2020.indd 1 08/01/21 11:50

Storia della Critica d'Arte
Annuario della S.I.S.C.A.
© 2020 Scalpendi editore, Milano
ISBN: 9791259550101
ISSN: 2612-3444

Progetto grafico e copertina
© Solchi graphic design, Milano

Impaginazione e montaggio
Roberta Russo
Alberto Messina

Caporedattore
Simone Amerigo

Redazione
Manuela Beretta
Adam Ferrari

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: novembre 2020

Scalpendi editore S.r.l.

Sede legale e sede operativa
Piazza Antonio Gramsci, 8
20154 Milano

www.scalpendieditore.eu
info@scalpendieditore.eu

Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 161 del 10 maggio 2018

Direttore responsabile
Massimiliano Rossi

Comitato scientifico
Manuel Arias, Nadia Barrella, Franco Bernabei, Enzo Borsellino, Raffaele Casciaro, Tommaso Casini, Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Cristina Galassi, Michel Hochmann, Ilaria Miarelli Mariani, Alessandro Nova, Alina Payne, Ulrich Pfisterer, Philip Sohm, Ann Sutherland Harris, Eva Struhal, Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta.

Coloro che intendano suggerire un articolo per la rivista possono inviarlo all'indirizzo mail della casa editrice o all'indirizzo mail: massimi1964@libero.it.

Tutti i saggi del volume sono stati sottoposti alla valutazione di due referees anonimi, in modalità double-blind.

SOMMARIO

DISCUSSIONI E PROBLEMI

Recensione a Montañés, maestro de maestros, *catalogo della mostra a cura di Ignacio Cano Rivero, Ignacio Hermoso Romero e María del Valme Muñoz Rubio*
Raffaele Casciaro 9

Albrecht Dürer (e Marcantonio Raimondi) nella Felsina pittrice *di Carlo Cesare Malvasia: biografia, autografia e collezionismo*
Giovanni Maria Fara 25

Ragionamenti intorno a L'Idea del theatro *di Giulio Camillo Delminio. Lavori in corso*
Angelo Maria Monaco 39

Recensione a Carlo Celano, Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli
Daniela Caracciolo 57

Becoming Leo. *Steinberg e l'Institute of Fine Arts di New York: dall'eredità dei professori tedeschi allo sviluppo di un nuovo* criticism
Daniele Di Cola 65

Review of Leo Steinberg, Michelangelo's painting: selected essays
Michael Hill 99

Abstract 104

INEDITI E RIPROPOSTE

Il teatro è arte visiva.
Le premesse critiche di Toti Scialoja per una moderna concezione della scena
Martina Rossi 113

Un inedito saggio di Irving Lavin sui monumenti equestri
e alcune riflessioni sull'ultimo segmento di attività dello studioso
Francesco Lofano 129

Abstract 140

LETTERATURA ARTISTICA

Giovan Battista Foggini e i Viviani:
una nuova stagione umanistica per Firenze
Tommaso Galanti 145

Aspetti del pensiero di Aristotele nel Saggio sopra la pittura
di Francesco Algarotti: ἐμπειρία, εἰκός, φαντασία, κάθαρσις
Rita Argentiero 171

L'artista satirico nell'epos: Giandomenico Tiepolo e il cavallo di Troia
Rodolfo Maffeis 183

Delacroix contre Girodet: réflexions autour d'un poème méconnu
Chiara Savettieri 207

Abstract 222

CRITICA E STORIOGRAFIA

Le Osservazioni sull'architettura in Lombardia *di Gaetano Cattaneo (1824):*
tra Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, Carlo Bianconi e Giuseppe Bossi
Alessandro Rovetta 229

Georg Simmel e il Cenacolo *di Leonardo:*
frammenti (fortuna) di un discorso critico originale
Simone Ferrari 261

Per la fortuna critica di Ludovico Brea:
una monografia inedita di Piero De Minerbi (1911-1912)
Federica Volpera 271

«Unhistoried and unconsidered».
Percorsi di riscoperta e tutela tra Lario e Valtellina
sulle orme di Edith Wharton e Bernard Berenson 1897-1912
Gianpaolo Angelini 311

Un'amicizia (poco) disinteressata:
il rapporto tra Vittorio Cini e Bernard Berenson
Stefano Bruzzese 325

Antonio Morassi, Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi
e la riscoperta del Caravaggio di casa Balbi a Genova (1939-1952)
Giulio Zavatta 351

Pittura analitica e analiticità della pittura.
Per un diverso approccio interpretativo
Giovanna Fazzuoli 371

Abstract 390

COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI

Le Grand Musée. *Altri sguardi sul Louvre*
Stefania Zuliani 399

Abstract 407

Indice dei nomi 409

ANTONIO MORASSI, GIULIO CARLO ARGAN, ROBERTO LONGHI E LA RISCOPERTA DEL CARAVAGGIO DI CASA BALBI A GENOVA (1939-1952)

Giulio Zavatta

Il ruolo di soprintendente ricoperto a Genova da Antonio Morassi (1893-1976) durante la Seconda guerra mondiale mise lo studioso nella condizione di perlustrare molte collezioni, pubbliche e private, al fine di organizzare la salvaguardia delle opere d'arte nel periodo bellico[1]. Durante questa sua mansione ispettiva lo storico dell'arte goriziano poté così prendere visione di numerosi dipinti custoditi nei palazzi genovesi e in questo contesto ebbe modo di vedere le opere conservate in casa Balbi, appuntando la sua attenzione in particolare sulla *Conversione di san Paolo* di Caravaggio, oggi in collezione Odescalchi, che sarà oggetto di questo studio, e sulla *Sacra conversazione* di Tiziano ora conservata presso la Fondazione Magnani Rocca, scoperta «in un solatio pomeriggio primaverile del 1940»[2].

Il dipinto del Cadorino (fig. 1) vantava un'importante risonanza negli studi ottocenteschi: segnalato già da Crowe e Cavalcaselle[3] nella loro monografia su Tiziano e ribadito come autografo da Morelli[4] in opposizione al parere di Mündler che aveva proposto un'attribuzione a Licinio[5], era stato trascurato dagli studi per alcuni decenni e riproposto all'attenzione proprio da Morassi nell'immediato dopoguerra[6]. Il soprintendente di Genova, inoltre, lo espose in due occasioni: la *Mostra della pittura antica in Liguria* del 1946[7] e tra i *Capolavori della pittura a Genova* nel 1951[8]. Riportato alla

1 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,* a cura di S. Ferrari, Udine 2012, pp. 173-190.

2 A. Morassi, *Il Tiziano di Casa Balbi*, "Emporium", CIII, 617, 1946, p. 207.

3 J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi*, Firenze 1878, II, pp. 414-415.

4 G. Morelli, *Die Kunstkritische Studien über Italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Pamphilij in Rom,* Leipzig 1890, p. 317.

5 O. Mündler, *Beiträge zu Jacob Burckhardt's Cicerone,* Leipzig 1870, p. 75.

6 Morassi, *Il Tiziano di Casa Balbi,* cit. (vedi nota 2), pp. 207-228. La campagna fotografica per l'articolo di "Emporium" è tuttora conservata nell'Archivio e Fototeca Antonio Morassi presso l'Università Ca' Foscari di Venezia (d'ora in poi AFAM), unità 213. La fotografia inv. 28204 mostra un'immagine del dipinto con segnato «Galleria Balbi, Genova» e «Notif. N. 17» (foto B.N. Marconi, Genova). Le foto realizzate per l'articolo furono realizzate dal fotografo Renato Gasparini di Genova (invv. 28206-28223) e alcune di esse recano un'annotazione di Morassi con la data: «Novembre 1943». Nelle didascalie della pubblicazione del 1947 Morassi omise il nome del fotografo, avocando le riproduzioni alla «Soprintendenza – Gallerie Genova».

7 *Mostra della pittura antica in Liguria dal Trecento al Cinquecento,* a cura di A. Morassi, Milano 1946, pp. 64-66, n. 53.

8 A. Morassi, *Capolavori della pittura a Genova,* Milano 1951, pp. 98-100, n. 135.

ANNALI 2020.indd 351 08/01/21 08:04

conoscenza, il dipinto fu confermato senza eccezioni a Tiziano dalla critica successiva[9], che riconobbe a Morassi la riscoperta di un'opera inspiegabilmente «ignorata dalla letteratura critica moderna»[10].

Il caso del Caravaggio di casa Balbi fu invece più complicato e la paternità della sua riscoperta vide, come argomenteremo, l'ingerenza di Giulio Carlo Argan, che pubblicò per primo la notizia a seguito del fallimento di una progettata pubblicazione di Morassi, e di Roberto Longhi. La vicenda avvenne durante il periodo bellico, quando l'urgenza di studiare e pubblicare la scoperta fu resa difficile a causa delle difficoltà editoriali del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte e per una certa riluttanza dei proprietari nel far eseguire un'adeguata campagna fotografica. Una serie di carte conservate presso l'Archivio e Fototeca Antonio Morassi del dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia consente di ricostruire l'intricata trama degli eventi.

Antonio Morassi in casa Balbi: la riscoperta del Caravaggio

L'8 agosto 1940 Antonio Morassi, nella funzione di soprintendente di Genova, scriveva alla marchesa Camilla Balbi Piovera chiedendo «per un mio studio su Michelangelo da Caravaggio, che vorrei pubblicare prossimamente, avrei bisogno di una fotografia del dipinto "La Conversione di S. Paolo" che potei ammirare l'anno scorso, grazie alla Vostra gentile concessione, nel Vostro ospitale palazzo»[11]. Si propose quindi di mandare un «fotografo provetto» e di recare meno incomodo possibile, chiedendo di poter riprendere anche qualche particolare dell'opera che aveva visto già nel 1939.

Il giorno dopo Morassi scrisse anche al marchese Luigi Balbi Piovera: «in questi giorni vi ho cercato per chiedervi un favore» ma rilevando la sua assenza giustificò il fatto di aver scritto alla madre di questi «pregandoLa di una fotografia del quadro del Caravaggio»[12]. Specificò quindi che stava lavorando sul pittore milanese e che l'aggiunta del dipinto Balbi «costituirebbe un punto di grande importanza nel mio lavoro». La marchesa Camilla rispose a Morassi solo il 14 agosto da Rapallo: «mi dispiace non poter aderire alla sua richiesta perché assente e anche, dato il momento attuale, l'appartamento è chiuso, ed i dipinti tutti coperti»[13]. Il 19 agosto Morassi ringraziò la

9 Limitandosi ai casi più autorevoli e più prossimi alla pubblicazione di Morassi: R. Pallucchini, *Tiziano*, Bologna 1953, p. 74; B. Berenson, *Italian Painters of the Renaissance. Venetian School,* London 1957, p. 186; F. Valcanover, *Tutte le pitture di Tiziano*, Milano 1960, I, pp. 19-20.

10 G.A. Dell'Acqua, *Tiziano,* Milano 1955, p. 109, n. 20.

11 AFAM, unità 17A, fascicolo "Caravaggio", lettera di Antonio Morassi alla marchesa Camilla Balbi Piovera, 8 agosto 1940.

12 Ivi, lettera di Antonio Morassi al marchese Luigi Balbi Piovera, 9 agosto 1940.

13 Ivi, lettera di Camilla Balbi Piovera ad Antonio Morassi, 14 agosto 1940.

ANNALI 2020.indd 352 08/01/21 08:04

nobile insistendo tuttavia: «interpreto il Vostro scritto nel senso che, ritornata in sede, e riaperto il Vostro appartamento, consentirete gentilmente a rimuovere la coperta del dipinto del Caravaggio ed a farlo fotografare»[14].

La tavola, in verità, non era ignota: citata come opera del Merisi nel testamento di Francesco Maria Balbi del 1701[15] e dalle guide storiche genovesi, che spesso ne sottolineavano la sorprendente bellezza[16], fu menzionata da Burckhardt[17] e da Suida[18] come originale. Tuttavia era in progresso di tempo scivolata verso l'anonimato e non fu riconosciuta autografa nel 1916 da Witting[19] e Longhi[20], che la propose a Gentileschi. Da quel momento in poi, come avvenne nel caso del Tiziano sopra menzionato, per alcuni decenni l'opera non venne presa in considerazione dagli studi, uscendo di fatto dal catalogo di Caravaggio.

Dopo questi documentati tentativi del 1940, per circa due anni le carte tacciono, ma si immagina che Morassi, pur in tempo di guerra, fosse riuscito a realizzare, forse in proprio, qualche fotografia, pur mancando dei dettagli necessari per la pubblicazione.

Il carteggio prosegue dunque con una lettera a Valerio Mariani (1899-1982), storico dell'arte e segretario del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte a Roma, nella quale Morassi il 7 aprile 1942 riferisce:

> come d'intesa, ti rimetto, qui unite, le due fotografie delle opere che ti ho proposto di illustrare in due fascicoli della collana del tuo istituto: Conversione di S. Paolo del Caravaggio; Madonna di Casa Balbi di Tiziano. Per quanto deficienti, le due riproduzioni serviranno a darti l'idea della eccezionale importanza degli originali. Naturalmente, come ti dissi, le fotografie si dovranno rifare, con abbondanza di particolari (e magari a colori), quando l'istituto accetterà – come spero – la mia proposta[21].

14 Ivi, lettera di Antonio Morassi alla marchesa Camilla Balbi Piovera, 19 agosto 1940.

15 M. Marini, *Caravaggio "pictor praestantissimus"*, terza edizione riveduta e aggiornata, Roma 2001, p. 448: il testamento «reso noto da M. Labò, Genova, Archivio di Stato». Si tratta di Mario Labò, e la scoperta fu menzionata per la prima volta da A. Morassi, *Il Caravaggio di Casa Balbi,* "Emporium", CV, 627, 1947, p. 102 nota 9.

16 C.G. Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello a Genova, etc.,* Genova 1766, p. 168 (ed. 1780, p. 188): «è qui sorprendente nella principal facciata un quadro di Michelangiolo Caravaggio mostrante la caduta di S. Paolo»; C.-N. Cochin, *Voyage in Italie,* Paris 1763, III, p. 280; F. Alizeri, *Guida illustrata per la città di Genova,* Genova 1847, p. 78: «una gran tavola della Conversione di S. Paolo attira sulle prime gli sguardi di chi entra, e lo sorprende per la forma, che ogni altra pittura, ovunque ci volgiamo, sembra ancella di questa. Ne è autore Michelangiolo da Caravaggio, e l'opera rimonta al primo suo stile, quando governandosi sugli esemplari del Giorgione, non avea per anco adottato quell'ombrar fosco e caricato che domina nel comune delle sue opere ed è quasi un ritratto dell'indole e de' costumi di lui».

17 J. Burckhardt, *Der Cicerone,* quinta edizione a cura di W. Bode, Leipzig 1884, II, pp. 817-818.

18 W. Suida, *Genua*, Leipzig 1906, p. 158 («Berùmhte Kunststàtten», 33).

19 F. Witting, *Michelangelo da Caravaggio*, Strasbourg 1916.

20 R. Longhi, *Gentileschi, padre e figlia*, "L'arte", 19, 1916, p. 275 nota 38.

21 AFAM, unità 17A, fascicolo "Caravaggio", lettera di Antonio Morassi a Valerio Mariani, 7 aprile 1942.

ANNALI 2020.indd 353 08/01/21 08:04

Le missive conservate nel suo archivio testimoniano dunque che già nel 1942 lo studioso aveva preso contatti per la pubblicazione dei due capolavori ritrovati. Preoccupato di mantenere il primato di queste scoperte, Morassi aggiunse un'accorata raccomandazione a Mariani: «non ho bisogno di pregarti di non mostrare a nessuno (salvo, beninteso, al Presidente del tuo Istituto e a quello del Poligrafico, se necessario) le due fotografie, che hanno carattere, come ben sai, riservatissimo, e che pertanto vorrai in cortesia rimandarmi, poiché sono le uniche che dei dipinti possiedo»[22] (figg. 2-3).

Il 22 aprile Mariani rispose scusandosi per il ritardo e accusando l'arrivo «delle fotografie delle due splendide opere da te trovate»[23]. In seguito aggiunse: «il Caravaggio soprattutto è una cosa fondamentale e mi sembra risolva chiaramente tanti quesiti sui rapporti tra Caravaggio giovane e il mondo romano: per esempio la "cappella Paolina" di Michelangelo!»[24]. Il giudizio di Mariani è particolarmente significativo perché lo studioso e docente universitario si era occupato di Michelangelo Merisi, essendo note le sue lezioni sull'argomento[25]. Mariani aveva inoltre collaborato con l'Istituto Luce per una breve pubblicazione su Caravaggio nel 1930[26] all'interno della collana "L'arte per tutti", e in seguito avrebbe licenziato una monografia sull'artista nel 1973[27].

Nella stessa lettera rassicurò Morassi: dopo aver parlato con i vertici dell'istituzione riguardo alla pubblicazione avrebbe rispedito le fotografie. Il giorno seguente il presidente dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, l'archeologo Roberto Paribeni (1876-1956), scrisse a Morassi riferendo che il segretario Mariani gli aveva mostrato le due fotografie delle «belle opere che Voi offrite in pubblicazione all'Istituto», e avanzò l'ipotesi di pubblicarle insieme in un unico fascicolo, poiché provenienti dalla medesima collezione[28]. Richiese dunque di attivarsi per avere delle ottime fotografie ricordando che l'Istituto avrebbe potuto partecipare alle spese per le riproduzioni. Il progetto fu dunque accolto positivamente e avviato immediatamente a una fase esecutiva.

Il 5 maggio Morassi rispose che avrebbe acconsentito a pubblicare insieme i due dipinti, ma riferì altresì di avere lo studio su Tiziano già pronto, mentre quello su Caravaggio mancava finanche della raccolta del materiale bibliografico e di confronto[29]. Sempre il 5 maggio Morassi scrisse anche a Mariani ringraziandolo di essersi adopera-

22 *Ibidem.*

23 Ivi, lettera di Valerio Mariani ad Antonio Morassi, 22 aprile 1942.

24 *Ibidem.*

25 V. Mariani, *Tre artisti dell'età barocca: Caravaggio, Borromini e Bernini,* lezioni del corso di Storia dell'Arte Moderna a cura di A. Videtta, Napoli s.d.

26 V. Mariani, *Caravaggio,* Roma 1930.

27 V. Mariani, *Caravaggio,* Roma 1973. Significativa l'assenza di questo volume tra quelli della biblioteca di Antonio Morassi, oggi conservata presso la Biblioteca di Area Umanistica dell'Università Ca' Foscari di Venezia.

28 AFAM, unità 17A, fascicolo "Caravaggio", lettera di Roberto Paribeni ad Antonio Morassi, 23 aprile 1942.

29 Ivi, lettera di Antonio Morassi a Roberto Paribeni, 5 maggio 1942.

ANNALI 2020.indd 354 08/01/21 08:04

to con il presidente, esprimendo tuttavia dubbi sull'opportunità di pubblicare insieme i due inediti dipinti[30]. Rimostranze alle quali Mariani rispose il 28 maggio appoggiando però l'idea del presidente di fare un unico fascicolo[31]. Il 10 giugno 1942 Morassi scrisse ancora a Mariani pregandolo di far avere al marchese Balbi una lettera del presidente Paribeni con la richiesta di poter eseguire fotografie dei dipinti di Caravaggio e di Tiziano «significandogli il vivo interesse dell'Istituto di pubblicare quelle pitture in una lussuosa monografia»[32]. La lettera viene descritta da Morassi come necessaria azione per vincere il «temperamento assai restio dei proprietari», sicché «occorrerà qualche bella frase per solleticare il loro amor proprio»[33]. Il primo agosto 1942 Morassi tornò a sollecitare Mariani per l'invio della lettera ai marchesi Balbi, che evidentemente non era ancora stata spedita[34]. Una copia della richiesta inviata da Paribeni ai nobili genovesi, protocollata con il numero 5657, porta la data 5 agosto 1942[35]: finalmente erano stati mossi i passi ufficiali per poter riprodurre i due capolavori. In questo documento viene descritto il progettato volume di Morassi che non fu mai pubblicato: «La monografia, corredata di grandi tavole, avrà aspetto lussuoso, trattandosi d'illustrare due opere così fondamentali; ma per questo sarebbe necessario eseguire ottime fotografie di particolari dei due quadri, anche per confermare sempre meglio l'attribuzione ai due grandi artisti»[36]. Tuttavia, viste le difficoltà a giungere alla pubblicazione, la riservatezza assoluta chiesta da Morassi due anni prima non venne mantenuta: lo studioso goriziano inviò per questo una lettera, purtroppo non pervenutaci, a Giulio Carlo Argan (1909-1992) che possedeva una copia delle fotografie ed era intenzionato a pubblicare notizia del Caravaggio Balbi in un suo «volume», una progettata monografia su Caravaggio rimasta solo dattiloscritta. A questo punto Morassi, incalzato e nel timore di veder anticipata la sua scoperta, chiese conto dello stato di avanzamento dei lavori all'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, ma Mariani il giorno dopo rispose scusandosi: «abbiamo avuto un periodaccio piuttosto agitato in cui qualche iniziativa ha un po' segnato il passo. Ora abbiamo riparato, con la lettera che ti mando in copia, e speriamo che questo possa avere la certezza che si pubblicherà la splendida coppia di capolavori»[37].

Il 24 agosto 1942 entrò quindi in gioco Giulio Carlo Argan che inviò a Morassi una lettera nella quale ammetteva di avere le riproduzioni, ma al contempo cercava di sanare questa situazione rassicurando il collega:

30 Ivi, lettera di Antonio Morassi a Valerio Mariani, 5 maggio 1942.
31 Ivi, lettera di Valerio Mariani ad Antonio Morassi, 28 maggio 1942.
32 Ivi, lettera di Antonio Morassi a Valerio Mariani, 10 giugno 1942.
33 *Ibidem*.
34 Ivi, lettera di Antonio Morassi a Valerio Mariani, 1° agosto 1942.
35 Ivi, lettera di Roberto Paribeni ai marchesi Balbi Piovera Pallavicino, 5 agosto 1942.
36 *Ibidem*.
37 Ivi, lettera di Valerio Mariani ad Antonio Morassi del 6 agosto 1942.

ANNALI 2020.indd 355 08/01/21 08:04

Caro Morassi,

[…]

Ho avuto una fotografia del Caravaggio Balbi che, a quanto ne so, stai pubblicando: è una meraviglia. Naturalmente dovrò menzionarlo nel mio volume, ch'è ormai in bozze. Perciò vorrei sapere quando uscirà il fascicolo dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte in modo da potermi regolare per citare il tuo lavoro e per evitare che il mio volume abbia a uscire prima del tuo. Se mi saprai dire con esattezza il titolo del tuo saggio, l'includerò fin d'ora nelle note. Insomma, mentre (com'è ovvio) non mi passa neppure per l'anticamera del cervello di soffiarti una troppo legittima precedenza, vorrei poter dare un termine preciso all'editore che strepita[38].

Non abbiamo la risposta di Morassi, ma lo storico dell'arte goriziano ha conservato un'ulteriore missiva di Argan inviata in questo momento cruciale, speditagli il 30 agosto successivo:

Caro Morassi,

rispondo subito alla tua lettera, e prima di tutto per rassicurarti – se pur ve ne fosse bisogno dopo quanto ti scrissi – che da parte mia non ti sarà tolta la priorità, che ti spetta, nella pubblicazione del Caravaggio Balbi. Ma non credo che tu possa accusare alcuno di scarsa discrezione; poiché io ebbi la fotografia da tutt'altre fonti che quella che sembri supporre. Ma bada che il quadro era già stato fotografato da tempo: e te lo provi il fatto che il Longhi mi diceva alcune settimane or sono d'averne, e non da ora, copia. Anzi, io ho ragione di pensare che proprio da quella prima ripresa dipenda la copia che m'è giunta alle mani; e non da quella che tu hai fatto fare per la tua pubblicazione. Comunque – se vuoi ricambiare la confidente amicizia che conto di averti dimostrato – ti prego di non prendertela con nessuno: bastandoti l'assicurazione, che ti rinnovo, ch'io non pubblicherò la fotografia, a meno che il tuo volume non sia già uscito quando s'impaginerà il mio. Abbiti, caro Morassi, i miei più cordiali saluti.

Il tuo

Argan

Proprio mentre Morassi desiderava accelerare la pubblicazione del suo volume, ricevette una sconfortante lettera da Mariani che riferiva la risposta dei marchesi Balbi all'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte: «è una gentilissima risposta in cui aderiscono in pieno al nostro desiderio ma avvertono che i quadri sono "ermeticamente" chiusi in casse e messi in luogo sicuro, sicché è impossibile, per ora, fare delle fotografie di particolari. Promettono di far eseguire le fotografie a fine guerra»[39].

38 AFAM, unità 17A, fascicolo "Argan", lettera del 24 agosto 1942.

39 AFAM, unità 17A, fascicolo "Caravaggio", lettera di Valerio Mariani ad Antonio Morassi, 1° settembre 1942.

ANNALI 2020.indd 356 08/01/21 08:04

Nel 1943, quando il conflitto volgeva al peggio, i due studiosi si trovarono d'altro canto impegnati nella salvaguardia dei beni storico artistici della nazione: Argan, come noto, riparando in Vaticano moltissime opere, Morassi salvaguardando quelle genovesi spostate nei monasteri dell'entroterra e verso il lago Maggiore[40]. Incombevano problemi ben più gravi per il patrimonio artistico nazionale e Morassi rimandò la pubblicazione dei due capolavori al dopoguerra; così non fece, come vedremo, Argan.

In ogni caso, la corrispondenza di Morassi con i suoi interlocutori romani proseguì e riporta altre interessanti notizie. Il soprintendente di Genova rispose il 2 settembre 1942[41] in questo modo:

> Caro Argan,
> sta tranquillo. Non solleverò alcun incidente per la fotografia del Caravaggio, bastandomi la tua amichevole assicurazione di non pubblicarla. Ma per la verità, il quadro non era mai stato fotografato, prima che – circa un anno e mezzo fa – io riuscissi a smuovere il Marchese. La foto che tu hai nelle mani proviene certamente da quella prima copia. Ma non me la prendo con nessuno, perché non avrei ragione, d'altronde, di prendermela: visto che la cosa fu fatta in buona fede.
> Con ogni cordialità
> Antonio Morassi

I rapporti tra i due studiosi non risultarono dunque incrinati da questo incidente (e non lo furono neanche in seguito come testimonia il consistente reciproco carteggio)[42], e anzi Morassi considerando le difficoltà intervenute nel programmare la campagna fotografica cercò proprio in Argan un valido alleato. Il 4 settembre Morassi riferì infatti al collega delle difficoltà nell'accedere al dipinto[43] chiedendo un ordine dal Ministero per superare le resistenze della nobile famiglia:

> Caro Argan,
> i Marchesi Balbi si sono improvvisamente trincerati dietro il pretesto che i quadri sono "ermeticamente" chiusi in casse, per rifiutarci il permesso di fotografarne i particolari. Ora io ti pregherei di farmi pervenire un ordine del Ministero di verificare tutti i dipinti notificati di proprietà privata della Liguria, poiché l'esperienza di questi ultimi tempi ha dimostrato quanto facilmente le opere d'arte sono soggette a danni o deperimento quando

40 Boggero, *Antonio Morassi Soprintendente a Genova*, cit. (vedi nota 1).

41 AFAM, unità 17A, fascicolo "Caravaggio", lettera di Antonio Morassi a Giulio Carlo Argan, 2 settembre 1942.

42 AFAM, unità 17A, fascicolo "Argan". Il fascicolo contiene numerose lettere che attestano un cordiale rapporto legato in particolar modo all'editoria e ad alcune pubblicazioni di Morassi sulla rivista "Le Arti".

43 AFAM, unità 17A, fascicolo "Caravaggio", lettera di Antonio Morassi a Giulio Carlo Argan, 4 settembre 1942.

ANNALI 2020.indd 357 08/01/21 08:04

abbiano mutato luogo e condizioni di conservazione. In pari tempo il Ministro dovrebbe richiedermi di fotografare le opere d'arte più notevoli, al fine di documentare in modo preciso lo stato delle opere stesse, e specialmente di quelle più delicate, per ogni eventualità futura.
In base a codesto ordine, io avrò diritto di eseguire la verifica dei dipinti e di eseguire le fotografie. La legge attuale già mi dà la facoltà della verifica. Le condizioni eccezionali della guerra rendono invece sommamente consigliabile che si assumano anche tutte le documentazioni possibili delle opere d'arte che sono vanto del patrimonio nazionale, affinché rimangano almeno le copie fotografiche, qualora dovessero essere danneggiate o distrutte, appunto per effetto della guerra. È una forma precauzionale che non va dimenticata. Ti pare?
Attendo dunque, caro Argan, che tu mi faccia pervenire il papiro. Dopo di che affronterò ancora una volta i leoni.
Grazie e cordialissimi saluti
Antonio Morassi

Lo stesso giorno Morassi scrisse anche a Mariani con tono meno formale, segnalando che «ancora una volta, quei Signori Marchesi tentano di "farci fessi" (scusa il termine). Non so se ti ho raccontato quanto io abbia dovuto giocare di astuzia e di pazienza per vedere i quadri, e poi farli fotografare e infine ottenerne le fotografie. Ma almeno in quello, ci sono riuscito»[44].

Una campagna fotografica fu dunque eseguita, ma Morassi riferì a Mariani anche della richiesta fatta al Ministero al fine di avere la possibilità di fare i dettagli allestendo un set fotografico. Lo studioso goriziano tuttavia fu costretto a sollecitare Argan, perché il 24 settembre ancora non era pervenuto l'ordine[45]. Contestualmente informava di una visita importante:

P.S. – È stato qui il Longhi, per esaminare, su mio invito, il restauro del polittico del Braccesco, ora in corso; e coll'occasione gli ho fatto vedere due stupendi Rubens, inediti, della marchesa Adorno, che ho salvati dalla rovina perché erano stati trasportati nei sotterranei e s'erano letteralmente coperti di muffa. (Vedi l'opportunità dell'"ordine" richiesto, perché me ne possa avvalere anche in altri casi!). – Poi abbiamo parlato del Caravaggio Balbi.

L'ispezione di Roberto Longhi, dunque, oltre che su restauri in corso e sopralluoghi[46], aveva toccato anche il punto della *Conversione di san Paolo* di Michelangelo Merisi, ma la la-

44 Ivi, lettera di Antonio Morassi a Valerio Mariani, 4 settembre 1942.

45 Ivi, lettera di Antonio Morassi a Giulio Carlo Argan, 24 settembre 1942.

46 Su questo sopralluogo Morassi tornò anche nell'introduzione della *Mostra della pittura antica in Liguria dal Trecento al Cinquecento* del 1946, p. 14: «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».

ANNALI 2020.indd 358 08/01/21 08:04

conica menzione di Morassi non ne riferisce i contenuti. Longhi, come visto, aveva espunto l'opera dal catalogo caravaggesco assegnandola trent'anni prima a Orazio Gentileschi; a difesa di questa prima opinione, come vedremo, oppose ancora perplessità sull'attribuzione, riserve sciolte solo nel 1951 in occasione della sua celebre mostra milanese[47].

La presenza di Longhi risulta anche l'ultima notizia del carteggio conservato nell'archivio dello studioso goriziano. Conosciamo invece dagli appunti segnati da Morassi sulle fotografie impiegate per la sua pubblicazione del 1947 su "Emporium" che la campagna fotografica con i dettagli della *Conversione di san Paolo* di casa Balbi fu realizzata dal fotografo Gasparini di Genova nel novembre 1943[48].

La pubblicazione del Caravaggio di casa Balbi

Le vicissitudini belliche di fatto non consentirono come già accennato né a Morassi di portare a compimento la sua pubblicazione con il Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, né ad Argan di dare alle stampe la sua monografia su Caravaggio rimasta solo in bozza[49]. Lo studioso torinese, tuttavia, riuscì nello stesso 1943 a pubblicare un articolo intitolato *Un'ipotesi caravaggesca* sulla rivista "Parallelo", fondata proprio in quell'anno, nella quale accennava all'esistenza del dipinto presso i Balbi di Genova[50]. In questo modo divenne il primo studioso a reinserire nel catalogo di Merisi la *Conversione* Balbi. La posizione di Argan fu immediatamente commentata da Roberto Longhi sulla rivista "Proporzioni"[51] con la consueta verve polemica (nella sezione dal significativo titolo *Ferri taglienti*). Rilevando che «il linguaggio critico del dott. Argan [è] per me quasi sempre indecifrabile» contestò l'ipotesi avanzata dal collega sulla *Deposizione,* ovvero

47 Sulla mostra di Caravaggio del 1951 si veda da ultimo: P. Aiello, *Caravaggio 1951,* Milano 2019. L'opera viene citata tra quelle esposte nella sala II come *Conversione di Saulo* della raccolta Odescalchi con riferimento agli attuali proprietari (p. 79), mentre nelle appendici, tra gli elenchi delle opere da chiedere in prestito, è ancora annotata a Genova in casa Balbi ovvero nella raccolta Balbi (pp. 171, 176, 188).

48 AFAM, unità 29, fascicolo "Caravaggio": Antonio Morassi conservò un numero consistente di immagini della *Conversione di san Paolo*. Di particolare interesse l'inv. 3716, un'immagine anonima del dipinto intero con cornice, probabilmente facente parte della prima campagna fotografica inviata a Roma; la fotografia Marconi inv. 3719 rappresenta il quadro intero ancora in «Galleria Balbi» e reca l'annotazione sulla notifica: «Notif. N. 7». La serie delle immagini utilizzate per la pubblicazione su "Emporium" nel 1947 fu realizzata, come per il dipinto di Tiziano, dal fotografo Gasparini di Genova (invv. 3718-3735, 3738-3741). Sulla prima immagine, inv. 3718, una significativa annotazione chiede: «Preghiera di restituire al prof. A. Morassi V. Serbelloni Milano». Su sei immagini (invv. 3719-3720, 3724-3725, 3729-3730) è annotato a mano dallo studioso: «Foto Gasparini – Novembre 1943». Si conserva anche una fotografia Alinari utilizzata per la mostra del 1947 (inv. 3701). Esistono infine una serie di immagini del fotografo Mario Perotti di Milano che ritraggono il dipinto in epoca successiva, realizzate a Roma nella «Coll. Balbi Odescalchi», invv. 3736-3737, 3742-3748.

49 C. Gamba, ad vocem *Argan, Giulio Carlo,* in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 2015.

50 G.C. Argan, *Un'ipotesi caravaggesca,* "Parallelo", 2, 1943, p. 40.

51 R. Longhi, *Ultimissime sul Caravaggio,* "Proporzioni", I, 1943, pp. 99-102; la critica ad Argan è sottolineata anche in Aiello, *Caravaggio 1951,* cit. (vedi nota 47), p. 63.

ANNALI 2020.indd 359 08/01/21 08:04

che la figura di Maria di Cleofa fosse un'aggiunta tarda. In questo articolo Longhi si espresse nuovamente sul dipinto genovese oggetto di questo studio, definendolo «un'opera spuria com'è la "Caduta di S. Paolo" di casa Balbi (cosa fiamminga circa il 1620)», e dunque sconfessando ancora Argan. Da tale polemica si evince dunque l'impressione, evidentemente non condivisa, che Longhi doveva aver dato a Morassi l'anno precedente.

Morassi pubblicò un lungo articolo sul *Caravaggio di Casa Balbi* nel 1947 sulla rivista "Emporium"[52] corredato alle tanto attese fotografie dei dettagli, tenute in serbo per ben quattro anni (figg. 4-6). Alla luce di quanto finora dettagliato, assume particolare significato l'*incipit* dell'articolo:

> La critica d'arte moderna ignora questo dipinto di Genova, che si conserva da secoli in casa dei marchesi Balbi; e nessuna monografia sul Caravaggio, né quella del Witting, né quella di Lionello Venturi, né quella del Marangoni né, infine, quella dello Zahn annoverano fra le opere del Maestro questo importante dipinto. Non lo fa nemmeno lo Schudt nel suo volume di tre anni addietro. L'unica menzione recente del quadro è contenuta in un articolo di G.C. Argan, a cui era stato da me segnalato come opera autografa del Caravaggio. Ma la citazione dell'Argan ha avuto poca fortuna, perché R. Longhi, in una recensione (con "ferri taglienti") all'articolo dell'Argan, ha asserito che tale pittura non è affatto del Maestro lombardo, bensì opera fiamminga eseguita circa il 1620[53].

Evidentemente Morassi considerava l'opera ancora di fatto "ignorata" dalla critica moderna, al pari del caso di Tiziano, ma la menzione di Argan e la successiva presa di posizione di Longhi, ancorché opposta, avevano di fatto anticipato la sua dettagliata (e illustrata) pubblicazione. E tanto bastava per togliergli il primato della riscoperta che, come riconosceva anche lo stesso Argan, sicuramente gli spettava. Nel caso specifico, in definitiva, Morassi confidò eccessivamente nel valore delle immagini effettivamente pubblicate per la prima volta. Nel progressivo ripetersi della bibliografia specifica la citazione di Argan del 1943 e la risposta di Longhi hanno inesorabilmente assunto il primato negli studi moderni.

Il 1947 fu anche l'anno della *Mostra della pittura del Seicento e del Settecento in Liguria* curata dallo stesso Morassi, nel quale la *Conversione di san Paolo* di Caravaggio figurava al numero 135[54]. Nella mostra dell'anno precedente sui dipinti dal Trecento al Cinquecento Morassi fece una significativa premessa[55]:

52 Morassi, *Il Caravaggio di Casa Balbi,* cit. (vedi nota 15), pp. 95-102.

53 Ivi, p. 95. Le monografie richiamate da Morassi sono, oltre a quella di Witting già ricordata (cfr. nota 19): L. Venturi, *Il Caravaggio*, Roma 1921; M. Marangoni, *Il Caravaggio*, Firenze 1922; L. Zahn, *Caravaggio*, Berlin 1928; L. Schudt, *Caravaggio*, Wien 1942.

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

55 A. Morassi, *Introduzione*, in *Mostra della pittura antica in Liguria dal Trecento al Cinquecento,* cit. (vedi nota 7), p. 11.

ANNALI 2020.indd 360 08/01/21 08:04

> L'idea di questa esposizione nacque – sembrerà un paradosso – al tempo in cui la minaccia della guerra mondiale incominciò a pesare anche sull'Italia, nell'estate 1940, quando, cioè, per il sovrastante pericolo, iniziammo l'opera di salvaguardia del patrimonio artistico di Genova e della Liguria. Nello sgomberare le opere d'arte dalle chiese, dai musei, dalle raccolte private, l'opportunità di farle un giorno meglio conoscere, apparve subito imperativa: non soltanto perché esse avrebbero dovuto formare oggetto di studi più attenti ed approfonditi, ma principalmente perché il pubblico potesse finalmente apprezzarle nel loro giusto valore e goderle in nuova luce, ora che venivano tolte dalle penombre (mistiche sì, ma spesso menomatrici) dei templi, ora che uscivano dalle segrete stanze delle gallerie private dove erano gelosamente precluse anche alla vista degli studiosi.

La seconda esposizione postbellica del 1947 fu quindi occasione finalmente per gli studiosi di ammirare il dipinto di Caravaggio non solo in fotografia. Nell'archivio e fototeca di Antonio Morassi si conserva peraltro un piccolo manifesto della mostra (fig. 7), o forse la bozza con la correzione delle date, nel quale il Caravaggio Balbi figura come immagine di richiamo. Appare a questo punto evidente che il vedere dal vero l'opera o considerarla tramite riproduzioni fotografiche non fu marginale ed ebbe anche ripercussioni critiche.

Roberto Longhi, infatti, nella *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi* di Palazzo Reale a Milano[56], attraverso la penna di uno dei suoi collaboratori e dunque in terza persona, ammetteva: «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»[57]. Significativamente nella breve scheda critica la *Conversione* Balbi-Odescalchi veniva configurata come «citata dall'Argan (1943) […] e poi ampiamente illustrata dal Morassi (1947)»: già in questa prima cruciale attestazione, rievocando la menzione di Argan, veniva omesso il suggerimento attributivo di Morassi. Di questo il goriziano dovette prender coscienza, non senza un certo disappunto.

Presso la Biblioteca di Area Umanistica dell'Università Ca' Foscari di Venezia esistono due copie del catalogo della mostra del 1951 appartenute a Morassi[58], una intonsa e una fittamente annotata con la significativa annotazione dei fotografi di ogni singolo dipinto e numerosi commenti a margine delle opere (figg. 8-9), spesso con proposte attributive alternative (in particolar modo per i quadri di contesto dei "caravaggeschi", ma anche per la versione del *Ragazzo morso da un ramarro* di Longhi, considerata «molto

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

57 *Ibidem*.

58 Venezia, Università Ca' Foscari, Biblioteca di Area Umanistica, Morassi MOR 2456 (intatta), Morassi MOR 1558 (annotata).

ANNALI 2020.indd 361 08/01/21 08:04

debole, non convincente»). Per quanto riguarda la *Conversione* Balbi-Odescalchi Morassi rilevò un errore nell'indicazione delle misure e soprattutto il fatto che, in un periodo in cui il dipinto era ancora controverso, si erano espressi due importanti storici: «Antal crede C. ma non è in chiaro per cronologia. Voss crede I^a^ versione», in quest'ultimo caso, naturalmente, della *Conversione di Saulo* per la cappella Cerasi.

Nel suo *Caravaggio* del 1952 Longhi decise di tralasciare la citazione di Argan rendendo in qualche modo giustizia a Morassi: dopo le prime citazioni ottocentesche «fattosi in seguito quasi invisibile, ricomparve, dopo circa quarant'anni, nelle contingenze dell'ultima guerra e venne infine ampiamente illustrato da Morassi»[59].

In progresso di tempo la vicenda del dipinto, come noto, lo vide passare per via ereditaria alla famiglia Odescalchi e, sebbene fosse stato accolto quasi unanimemente dalla critica, la sua condizione di opera in collezione privata e dunque potenzialmente sul mercato evocò talvolta pareri implicati dai notevoli interessi economici. È il caso, in particolare, di una lettera di Cesare Brandi a Luigi Magnani del 18 febbraio 1966 nella quale lo studioso rende noto che, tramite l'interessamento di Giuliano Briganti, il collezionista reggiano aveva provato a trattare anche il Caravaggio già in casa Balbi, dopo aver acquistato dalla stessa raccolta la *Sacra conversazione* di Tiziano[60]. Il tono della missiva è di particolare interesse e dimostra quanto intorno a quest'opera aleggiasse ancora una fama che in qualche modo si voleva tenere sospesa:

> […] già ero rimasto sorpreso, prima, appunto, di partire, di sapere da Briganti che gli avevi scritto che saresti venuto a Roma. In confidenza, ma credendo che io già sapessi la cosa, mi disse che tu pensavi di acquistare il Caravaggio Odescalchi. A tutto rigore io non dovrei entrare in argomento, perché è chiaro che il tuo silenzio con me è intenzionale, né riesco a capire perché tu ti fidi più di Giuliano che di me. Ma non si tratta di orgoglio ferito: io sono tuo amico e non passo nel campo di Agramante per un ripicco. Però ti voglio dire esattamente come la penso. Sorvolo sul fatto che il quadro è attribuito e che finora non è stato possibile dargli una cronologia soddisfacente, anche se tutti, ormai, l'accettano. Ma quello che è grave, è il prezzo che ti hanno chiesto.
> D'accordo che è un quadro, alle valutazioni attuali e sul mercato libero, da un miliardo almeno: ma qui non siamo nel mercato libero. Il quadro può essere venduto solo in Italia. E un quadro di quelle proporzioni è praticamente incollocabile in una casa moderna. Ti sei mai chiesto perché [Vittorio] Cini, l'unico che ancora raccolga quadri antichi, non l'abbia comprato lui? È chiaro che, col fiuto del vecchio volpone, aspettava che gli Odescalchi scendessero al prezzo di mercato – inteso per mercato, il mercato che può avere, internamente, un quadro inesportabile e ingombrante.

59 R. Longhi, *Il Caravaggio,* Milano 1952, tav. IX.

60 *Cesare Brandi, Luigi Magnani. Quattrocentoventi lettere inedite*, a cura di L. Fornari Schianchi, Siena 2006, pp. 218-219.

ANNALI 2020.indd 362 08/01/21 08:04

Brandi quindi consigliò a Magnani di attendere, e l'amico collezionista rispose già il giorno seguente che la sua intenzione di riunire nella sua raccolta «la crema della collezione Balbi» era destinata a sfumare per l'intervento di guai e di lungaggini causate dagli intermediari, non senza ricordare che gli era noto il disparere attributivo di Friedländer[61].

A una presa di posizione contraria all'attribuzione a Caravaggio espressa da Denis Mahon nel 1951 si deve anche l'ultima occasione in cui Morassi rivendicò le sue prerogative. Nei *marginalia* di un suo articolo, infatti, il collezionista e studioso inglese rigettò la proposta di Longhi che l'opera fosse dovuta a un Merisi giovane e la ritenne piuttosto «the work of a fairly mature, independet and able painter of Mannerist (but not necessarily Lombard)»[62]. La replica di Morassi fu una lettera pubblicata sul "Burlington Magazine" del 1952[63] che alla luce dei fatti finora illustrati può essere riletta sotto nuove prospettive. Il testo, oltre all'attribuzione, rivendicava che il dipinto da lui pubblicato ed esposto nel 1947 gli era noto già prima della Seconda guerra mondiale. Ricordava inoltre di averlo salvato dai bombardamenti che distrussero il palazzo in cui era ospitato[64]: «It was alredy known to me before the war, and I am glad to say that I was the responsible for saving it from destruction, since I succeeded in persuading Marchese Francesco Balbi to remove it, along with a number of other priceless works of art, to safe keeping in the country, on the very night that the room in which it had been stored was destroyed by aerial bombardment». Infine l'ultima stoccata ai due colleghi che durante la guerra si erano espressi sul dipinto togliendogli di fatto il primato: Morassi raccontò di aver avuto occasione di parlare della tavola con Argan che fece solo un riferimento di passaggio («passing reference») senza averla mai vista («without actually having seen it»), al pari di Longhi che si era espresso, giustificando per questo l'errore attributivo, solo in base ad alcune fotografie: «although he had not seen the picture either, but was judging from photographs». Nel rievocare la vicenda, per molti aspetti, Morassi sembra dunque avocarsi anche un principio di metodo, mettendo l'accento sul fatto che i due illustri colleghi si erano pronunciati su un'opera così importante senza averla in realtà mai vista dal vero[65]. Nel caso del Tiziano di casa Balbi questo aspetto è del resto signifi-

61 Ivi, p. 220; il riferimento è a W. Friedländer, *Caravaggio studies,* Princeton 1955, p. 184.

62 D. Mahon, *Egregius in Urbe Pictor: Caravaggio Revised,* "The Burlington Magazine", XCIII, 580, 1951, p. 234.

63 A. Morassi, *The Odescalchi-Balbi 'Conversion of St Paul',* "The Burlington Magazine", XCIV, 589, 1952, p. 118.

64 Boggero, *Antonio Morassi Soprintendente a Genova,* cit. (vedi nota 1), p. 182 nota 21: un sopralluogo di Morassi in palazzo Balbi avvenne effettivamente il 10 novembre 1943, in questa occasione probabilmente furono realizzate le fotografie Gasparini. Morassi ricorda un «colloquio animato» con il marchese per lo spostamento dei dipinti «esposti ai pericoli del bombardamento» nel castello di Piovera in provincia di Alessandria (AFAM, unità 213).

65 Si segnala per l'attribuzione del primato a Morassi e la contestuale insistenza sul fatto che Argan e Longhi avanzarono le loro ipotesi attributive solo su fotografia: M. Cinotti, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Tutte le opere,* in *I pittori bergamaschi dal XII al XIX secolo. Il Seicento,* I, Bergamo 1983, p. 540: «prima dello studio di Morassi si erano occupati del quadro il Witting, che nel 1916 negava l'autografia (catalogandolo erroneamente come replica di quello in Santa Maria del Popolo), il Longhi, che sempre nel

ANNALI 2020.indd 363 08/01/21 08:04

cativamente rimarcato: lo studioso goriziano affermava infatti di essersi trovato di fronte a «una di quelle opere altissime, che rare volte nella vita è dato di "vedere" per primi»[66].

Nella contestuale lettera di risposta Mahon[67] dichiarò un debito di gratitudine verso Morassi per aver salvato dalla distruzione l'importante dipinto. Lo studioso goriziano fu il primo a ripristinare l'antica attribuzione a Caravaggio, ma doveva essersi ormai reso conto che *scripta manent,* mentre il privilegio di aver davanti agli occhi per primo un capolavoro dimenticato non assegna primati. Così il «riferimento di passaggio» generosamente suggerito ad Argan e il conseguente parere di Longhi vengono ancora spesso considerati le prime voci della bibliografia "moderna" relativa alla *Conversione di san Paolo* della collezione Odescalchi[68].

1916, senza visione diretta, lo riteneva dubbio […], e l'Argan, che nel 1943, su segnalazione del Morassi ed egli pure senza visione diretta, lo rivendicò al Caravaggio come opera del tempo della fuga da Roma, subito contestato da Longhi (1943), che lo definì invece, ancora su fotografia, cosa fiamminga circa il 1620».

66 Morassi, *Il Tiziano di Casa Balbi*, cit. (vedi nota 2), p. 207.

67 D. Mahon, *The Odescalchi-Balbi 'Conversion of St Paul',* "The Burlington Magazine", XCIV, 589, 1952, pp. 118-119.

68 La bibliografia sull'opera consta di decine, forse centinaia di citazioni. Oltre a quelle già finora menzionate, con particolare riguardo alle schede di catalogo specifiche o alla bibliografia sul dipinto: Friedländer, *Caravaggio studies,* cit. (vedi nota 61), p. 184 pur non ammettendo l'autografia caravaggesca riconosceva la scoperta del dipinto a Morassi; G. Delogu, *Caravaggio*, New York 1964, p. 150 segnala il dipinto pubblicato da Morassi come «nuova scoperta» ma rileva che era comunque stato già stato menzionato da Argan nel 1943; A. Ottino Dalla Chiesa, *L'opera completa del Caravaggio,* Milano 1967, pp. 88-89, n. 23: «la introdusse negli studi diretti sul maestro, attribuendogliela, l'Argan ["Parallelo" 1943; e "Art Plastiques" 1948]»; M. Cinotti, *Immagine del Caravaggio,* Cinisello Balsamo 1973, p. 79, n. XXVI: «fu restituita al Caravaggio da Argan (1943, p. 40)»; H. Hibbard, *Caravaggio,* New York 1983, p. 299 nota 74: «This was first published by A. Morassi in 1947»; G. Papi, in *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori,* a cura di M. Gregori, Milano 1991, pp. 200-205, in particolare p. 200: «prime rivendicazioni moderne al Caravaggio da parte di Argan, 1943, su segnalazione di Morassi»; M.G. Bernardini, *"La quale historia è affatto senza azzione": la Conversione di San Paolo di Caravaggio,* in *Caravaggio Carracci Maderno. La cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma,* Cinisello Balsamo 2001, pp. 87, 107 nota 9: «fu identificata da Morassi […] che la ritenne autografa nonostante i pareri discordi di Longhi e Mahon», si noti che la menzione di Argan del 1943 non è recepita neanche nella bibliografia generale; R. Vodret, *Le vicende storiche della Conversione di san Paolo Odescalchi,* in *Il Caravaggio Odescalchi. Le due versioni della 'Conversione di san Paolo' a confronto,* a cura di R. Vodret, Milano 2006, p. 15 nella vicenda critica non vengono citati né Argan né Morassi; lo stesso avviene anche nell'altra monografia specifica, dove non compare la vicenda critica: *Caravaggio a Milano. La conversione di Saulo,* a cura di V. Merlini e D. Storti, Milano 2008; P. Boccardo, *Da Roma a Madrid, da Madrid a Genova, da Genova a Roma. Le vicende della "Conversione di Saulo" del Caravaggio sullo sfondo del mercato internazionale delle opere d'arte del Seicento,* in *Capolavori da scoprire: Odescalchi, Pallavicini,* a cura di G. Lepri, Milano 2006, pp. 88-93 non menziona la vicenda attributiva della tavola; nello stesso volume, nella scheda di Maurizio Calvesi, pp. 94-96, significativamente, non si indica Morassi: «quando nel 1943 Argan pubblicò il dipinto, che allora si trovava a Genova, come autografo del Caravaggio […] incontrò il diniego di Roberto Longhi», Morassi non viene peraltro incluso neppure nella bibliografia generale; M. Bona Castellotti, *Considerazioni sulla Conversione di Saulo di Caravaggio della collezione Odescalchi,* in *Studi in onore di Francesca Flores d'Arcais,* a cura di M.G. Albertini Ottolenghi e M. Rossi, Milano 2010, pp. 165-169; B. Granata, *X. Conversione di San Paolo,* in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile,* a cura di R. Vodret *et alii*, Milano 2016, II, pp. 304-307 omette sia la referenza bibliografica di Argan, sia quella di Morassi; F. Scaletti, *Caravaggio. Catalogo ragionato delle opere autografe, attribuite e controverse,* Napoli 2017, I, pp. 98-99, n. OR25 riconosce a Morassi il suggerimento pur notando che il dipinto era stato portato alla ribalta da Argan.

ANNALI 2020.indd 364 08/01/21 08:04

1. Tiziano, *Sacra conversazione* Balbi (foto B.N. Marconi, Genova), Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Archivio e Fototeca Antonio Morassi, unità 213, inv. 28206

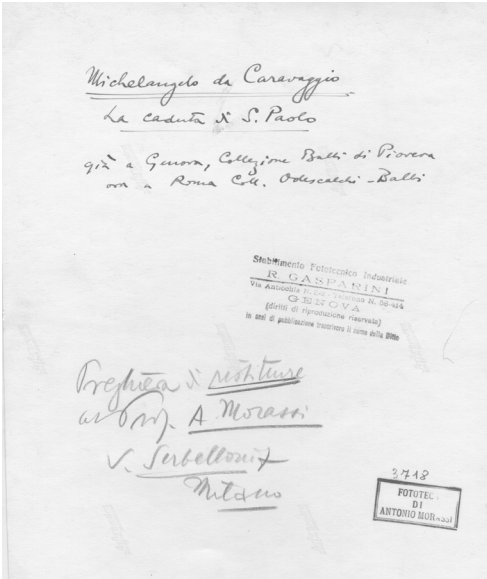
ANNALI 2020.indd 365 08/01/21 08:04

2. Caravaggio, *Conversione di san Paolo* (foto B.N. Marconi, Genova), Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Archivio e Fototeca Antonio Morassi, unità 29, inv. 3716

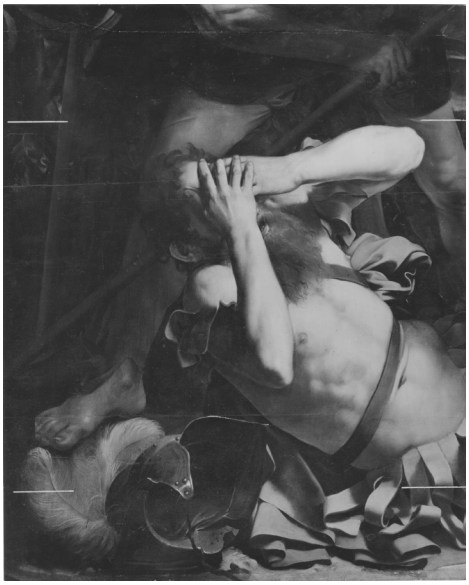
3. Caravaggio, *Conversione di san Paolo* (foto anonimo), Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Archivio e Fototeca Antonio Morassi, unità 29, inv. 3717

4. Caravaggio, *Conversione di san Paolo* (foto R. Gasparini, Genova), Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Archivio e Fototeca Antonio Morassi, unità 29, inv. 3718

ANNALI 2020.indd 366 08/01/21 08:04



5. Caravaggio, *Conversione di san Paolo* (foto R. Gasparini, Genova), Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Archivio e Fototeca Antonio Morassi, unità 29, inv. 3718 (retro)



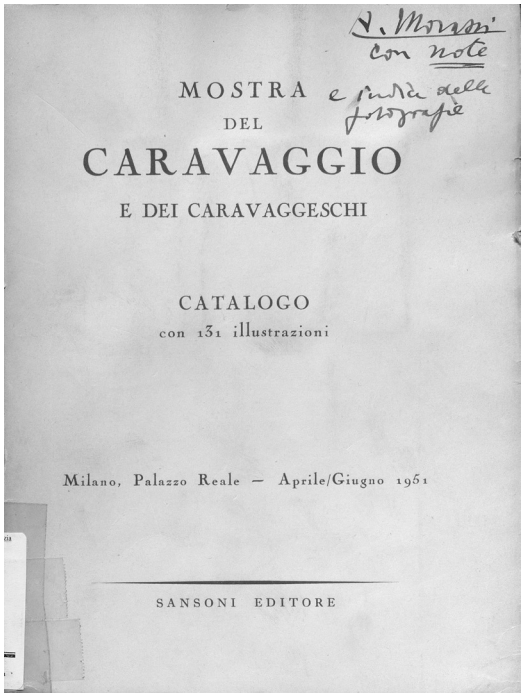
6. Caravaggio, *Conversione di san Paolo* (foto R. Gasparini, Genova), Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Archivio e Fototeca Antonio Morassi, unità 29, inv. 3719

ANNALI 2020.indd 367 08/01/21 08:04

7. Bozza con correzioni della locandina *Mostra della pittura del '600 e '700 in Liguria*, Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Archivio e Fototeca Antonio Morassi, unità 29

ANNALI 2020.indd 368 08/01/21 12:02

8. *Mostra di Caravaggio e dei caravaggeschi*, Firenze 1951, frontespizio dell'edizione annotata da Antonio Morassi, Università Ca' Foscari, Biblioteca di Area Umanistica, colloc. MORASSI MOR 1558



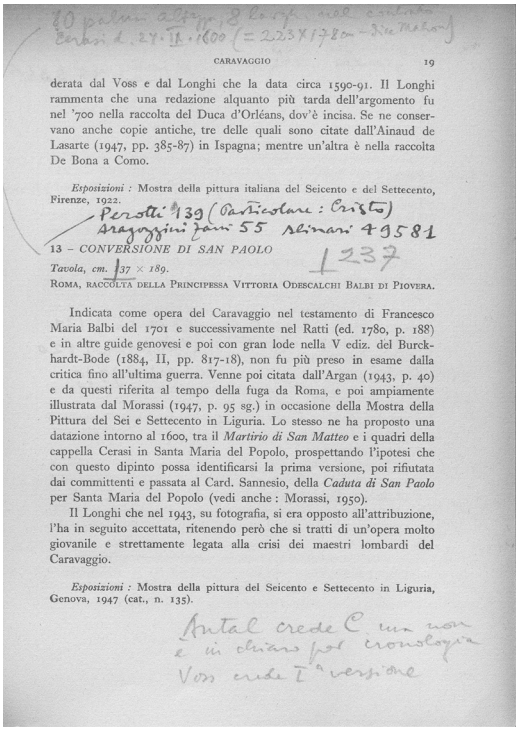
A. Morassi con note e giudizi delle fotografie

MOSTRA
DEL
CARAVAGGIO
E DEI CARAVAGGESCHI

CATALOGO
con 131 illustrazioni

Milano, Palazzo Reale — Aprile/Giugno 1951

SANSONI EDITORE



CARAVAGGIO 19

derata dal Voss e dal Longhi che la data circa 1590-91. Il Longhi rammenta che una redazione alquanto più tarda dell'argomento fu nel '700 nella raccolta del Duca d'Orléans, dov'è incisa. Se ne conservano anche copie antiche, tre delle quali sono citate dall'Ainaud de Lasarte (1947, pp. 385-87) in Ispagna; mentre un'altra è nella raccolta De Bona a Como.

Esposizioni : Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento, Firenze, 1922.

Perotti #139 (particolare: Cristo)
Aragozzini pari 55 seinari 49581
1237

13 – *CONVERSIONE DI SAN PAOLO*

Tavola, cm. 137 × 189.

ROMA, RACCOLTA DELLA PRINCIPESSA VITTORIA ODESCALCHI BALBI DI PIOVERA.

Indicata come opera del Caravaggio nel testamento di Francesco Maria Balbi del 1701 e successivamente nel Ratti (ed. 1780, p. 188) e in altre guide genovesi e poi con gran lode nella V ediz. del Burckhardt-Bode (1884, II, pp. 817-18), non fu più preso in esame dalla critica fino all'ultima guerra. Venne poi citata dall'Argan (1943, p. 40) e da questi riferita al tempo della fuga da Roma, e poi ampiamente illustrata dal Morassi (1947, p. 95 sg.) in occasione della Mostra della Pittura del Sei e Settecento in Liguria. Lo stesso ne ha proposto una datazione intorno al 1600, tra il *Martirio di San Matteo* e i quadri della cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo, prospettando l'ipotesi che con questo dipinto possa identificarsi la prima versione, poi rifiutata dai committenti e passata al Card. Sannesio, della *Caduta di San Paolo* per Santa Maria del Popolo (vedi anche : Morassi, 1950).

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.

Esposizioni : Mostra della pittura del Seicento e Settecento in Liguria, Genova, 1947 (cat., n. 135).

Antal crede C. un non è in chiaro sul cronologia
Voss crede I^a versione

9. *Mostra di Caravaggio e dei caravaggeschi*, Firenze 1951, scheda sulla *Conversione* Balbi con annotazioni di Antonio Morassi, Università Ca' Foscari, Biblioteca di Area Umanistica, colloc. MORASSI MOR 1558

ANNALI 2020.indd 369 08/01/21 12:03

ANTONIO MORASSI, GIULIO CARLO ARGAN, ROBERTO LONGHI E LA RISCOPERTA DEL CARAVAGGIO DI CASA BALBI A GENOVA (1939-1952)

Antonio Morassi, Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi and the revalue of the Caravaggio of Casa Balbi in Genoa (1939-1952)

Giulio Zavatta

Antonio Morassi's archive and photographic library kept in the Department of Philosophy and Cultural Heritage of Ca' Foscari University in Venice preserves a series of documents relating to the rediscovery of the Caravaggio of Casa Balbi, which took place during the World War II. Antonio Morassi had a look to the Conversion of Saint Paul in the Genoese palace of Balbi and studied it to publish it. The picture that Morassi sent to the publishers was however showed to Giulio Carlo Argan, who was also writing a monograph about Caravaggio. Argan pledged to acknowledge the discovery to Morassi. But, Argan published report about the painting in an article in 1943. However, Roberto Longhi intervened, denying that it was a Caravaggio painting. Morassi, who discovered this painting, published it on the Emporium magazine only in 1947, after World War II, is therefore not often recognized as the discoverer of this masterpiece.

ANNALI 2020.indd 395 08/01/21 08:04