



Giulio Zavatta

«Tiziano?», «Correggio?». Due expertise di Ludwig Baldass e Roberto Longhi nell'archivio di Antonio Morassi¹



Abstract

Presso l'archivio e fototeca di Antonio Morassi è conservato un fascicolo contenente alcune fotografie e due expertise su dipinti ritenuti di Tiziano e di Correggio. Lo studio dei documenti consente di far riemergere autografi degli studiosi Ludwig Baldass e Roberto Longhi, e di evocare più ampi contesti sul mercato dell'arte nel dopoguerra e sul dibattito critico intorno all'arte di Correggio.

The Photo Archive Antonio Morassi (Ca' Foscari University of Venice) contains a unique file with photographs and expertises on two paintings attributed to Titian and Correggio. This paper aims to investigate the role played by the two art historians Ludwig Baldass and Roberto Longhi in this "affair", which represents an evocative case study for the history of Italian art market after the Second World War, and for the critical debate over Correggio and his legacy.



Presso l'Archivio e fototeca Antonio Morassi dell'Università Ca' Foscari di Venezia è conservata, in un'unità archivistica contenente documenti e immagini «da studiare» (Archivio e Fototeca Antonio Morassi, Università Ca' Foscari di Venezia (d'ora in poi AFAM), unità V-XX), una busta gialla inviata allo studioso dall'antiquario viennese Ferdinand Nagler. Come spesso avveniva, Antonio Morassi (1893-1976) utilizzò il plico speditogli come fascicolo, segnandovi sopra alcune annotazioni: «Tiziano?? Nagler», poi replicate in una cartelletta creata in un momento successivo: «Vienna / Dt. F. Nagler / 8.5.'74 / Correggio? / Tiziano? / (exp. Longhi)». Nell'archivio personale dello studioso goriziano esistono decine di *expertise* (Agazzi 2008, pp. 445-

¹ Questo articolo nasce da una ricerca svolta nell'Archivio e Fototeca Antonio Morassi di proprietà del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali (Università Ca' Foscari di Venezia) nell'ambito del progetto di ateneo *Visual narrative of Venice through the centuries*, diretto dal prof. Andrea Albarelli e coordinato per gli aspetti storico artistici dal prof. Giuseppe Barbieri. Sono particolarmente grato a Michela Agazzi e Barbara Lunazzi per aver agevolato le attività di ricerca e per i preziosi consigli, a Enrica Berto, Alberto Crispo, Michele Danieli e Federica Veratelli per l'aiuto e gli utili pareri.

450) e centinaia di fotografie sulle quali fu sollecitato a esprimersi – non sempre con successo – non solo da istituzioni e musei, ma anche da collezionisti, galleristi e antiquari. Le richieste di privati riguardano soprattutto i Guardi o più in generale la pittura veneta del Settecento; il suo comprovato ruolo di esperto, tuttavia, gli consentì di raccogliere anche materiali relativi ad altre scuole e differenti epoche. La presenza di opere del Cinquecento, dunque, non andrà considerata del tutto accidentale, e il piccolo fascicolo in parola consentirà alcune riflessioni sui rapporti tra studiosi e mercato artistico.

Come si evince dalla titolazione, con ogni probabilità Morassi fu chiamato in prima istanza a esprimersi su un dipinto ritenuto di Tiziano. L'antiquario viennese Ferdinand Nagler (1898-1980) possedeva da molto tempo una galleria e casa d'aste nella capitale austriaca. Iniziò la sua carriera negli anni Trenta come banditore per l'ebreo di origine rumena Albert Kende (1872-1942). Questi, dopo aver aperto intorno al 1895 la sua *auktionshaus* viennese, dal 1933 si trasferì al numero 4 di Kärntnerstrasse, una delle zone più prestigiose della città. Pochi anni dopo, nel 1938, tuttavia, fu costretto a fuggire dall'Austria a causa delle persecuzioni razziali, dovette cedere l'attività e subì la confisca dei beni. Nagler divenne quindi amministratore provvisorio dell'impresa ex Kende dal 23 marzo 1939; questa fu poi rilevata durante il piano di arianizzazione del commercio dal non meglio noto Josef Gruber, che risulta proprietario nei cataloghi dal 1940 al 1942. Tuttavia, Nagler veniva formalmente investito della titolarità dell'attività già nell'ottobre del 1941. Sono, all'evidenza, anni nei quali le opere d'arte venivano acquisite o confiscate con spregiudicatezza, la tragedia dell'*Anschluss* fu per alcuni, in definitiva, un'opportunità². Favorito quantomeno dall'allontanamento di concorrenti, Nagler, per sua stessa ammissione, collaborò con la Gestapo al trasferimento di gioielli e opere d'arte sequestrate (Anderl 2008, pp. 59-63), dichiarando però di averlo fatto solo per ottemperare agli ordini obbligatori del Reich. Negli anni successivi alla seconda guerra mondiale – pare dopo aver risolto le pendenze coi legittimi eredi di Kende³ – intraprese una rete di relazioni con numerosi studiosi. Si tratta di storici che erano ormai organici al mercato, in grado di fornire, specie per i dipinti attribuiti ad artisti di massima importanza, le necessarie perizie. Su una delle foto sulle quali ci diffonderemo, Morassi annotò il proposito di far visita a Nagler a Vienna all'inizio dell'estate del 1974, a rinsaldare un rapporto che probabilmente si era instaurato per i suoi studi su Francesco Guardi. Nella monografia

² Le vicende qui sommariamente accennate relative al mercato dell'arte in Austria durante il nazismo sono narrate diffusamente da Anderl (2008, pp. 59-63) e Lillie (2003, p. 204).

³ Anderl (2008), riferiva: «Ferdinand Nagler affermò davanti alle autorità di essersi messo d'accordo su ogni possibile diritto di risarcimento con Irma Zeller [sorella di Kende]. Come prova addusse una dichiarazione di Irma Zeller datata 30 settembre 1946, in cui la suddetta afferma [...] di rinunciare al risarcimento del bene confiscato. I motivi e i dettagli di questa transazione non sono noti». Ringrazio Enrica Berto per la traduzione.

sul vedutista del Settecento, infatti, lo studioso goriziano pubblicò alcune opere ubicate a Vienna proprio in «collezione» Nagler (Morassi 1973, p. 539): erano probabilmente i dipinti che aveva trattenuto dopo la chiusura della ditta, che avvenne appunto nel 1973. L'antiquario, del resto, intrattenne rapporti di collaborazione anche con Lionello Venturi⁴ e con altri storici dell'arte, come vedremo.

Tiziano?

La prima fotografia (AFAM, unità V-XX, inv. V4019bis) inviata ad Antonio Morassi, rappresenta una *Venere con Amorino e pernice* attribuita a Tiziano [fig. 1], ed era accompagnata da una cordiale lettera in tedesco datata 29 maggio 1973, dove si faceva riferimento a precedenti missive dello storico dell'arte italiano e a telefonate intercorse tra i due. Il dipinto da esaminare era, all'evidenza, una bozza non finita, una replica o una copia – la fotografia in bianco e nero non consente di esprimersi in merito – di un'analogia composizione allora ritenuta autografa – ma in seguito declassata a bottega⁵ – conservata agli Uffizi [fig. 2], nota appunto come *Venere dell'Amorino*. Nagler allegò a Morassi anche un'expertise di Ludwig Baldass (1887-1963) del 3 giugno 1954 e la traduzione in italiano della stessa, datata 7 febbraio 1966. Il dipinto fu dunque proposto sul mercato internazionale (lo si evince anche da una nota di esportazione al retro della foto), e la traduzione servì forse per proporlo in Italia.

Prima di presentare e commentare il documento, vale la pena di soffermarsi brevemente sull'autore della perizia. Ludwig von Baldass si formò a Vienna discutendo una tesi sotto la tutela di Max Dvořák nel 1911, esattamente un anno prima dell'approdo di Morassi nella capitale austriaca per seguire i corsi dello stesso professore, col quale pure egli si laureò (ed. Dorigo 1992). Docente universitario nello stesso ateneo nel 1934, dal 1938 Baldass collaborò alla politica di confisca dei beni degli ebrei austriaci, ed è noto per aver sequestrato numerose opere d'arte ai fratelli Alphonse Mayer Rothschild (1878-1942) e Louis Rothschild (1882-1955) (de Tolnay 1964, p. 136). Esperto di pittura fiamminga, da Jan van Eyck a Dieric Bouts, a Hieronymus Bosch e Jan van Eyck, si occupò anche di arte veneta del Cinquecento, dando alle stampe nel 1964, assieme a Günther Heinz, una monografia su Giorgione (Baldass & Günther 1964)⁶. Come appare evidente, il mercato dell'arte austriaco, ma in definitiva anche il mondo accademico, almeno nei casi in questione, nell'immediato

⁴ Quattro lettere di Ferdinand Nagler a Lionello Venturi, tutte del 1961, sono conservate nell'Archivio di Lionello Venturi, serie di Cezanne, presso l'università Sapienza di Roma (cfr. l'inventario della serie di Cezanne del 2014-15, a cura di Maria Antonietta Serci).

⁵ Il dibattito sull'autografia del dipinto ebbe particolare enfasi proprio negli anni Sessanta e Settanta: Valcanover (1960); Valcanover (1969, p. 125, n. 388); Pallucchini (1969, p. 293, n. 350 «largo intervento di bottega»); Wethey, (II, 1971, n. 49); Berti (ed.) (1979, p. 550, n. P1730).

⁶ Nello stesso anno Morassi (1964) aveva pubblicato la sua monografia su Tiziano.

dopoguerra non sembrano aver subito particolari ripercussioni dopo la caduta del nazismo.

Secondo la stentata traduzione (AFAM, unità V-XX)⁷ fornita a Morassi, Baldass espresse questo giudizio:

Il dipinto retrostante fotografato (su tela 120 : 165 cm) è stato studiato da me diligentemente nell'originale. Secondo la mia piena convinzione trattasi di un giovane Tiziano e cioè – anzitutto nelle figure rimaste incompiute del noto quadro della Venere degli Uffizi di Firenze.

Questa tesi posso comprovare nel seguente modo:

- 1.) Il dipinto presente dimostra una concezione [sic] più stratta [sic] della figura tramite la cornice del quadro che l'esemplare di Firenze, cosicché l'atto risale maggiormente come tema principale della rappresentazione stessa.
- 2.) Le forme umane dipendono ancora con altre opere giovanili di Tiziano, come la Venere di Urbino (pure negli Uffizi di Firenze) e la Venere del Pardo (Parigi) e corrispondono nel presente caso con la formazione classica severa della Danae (di Napoli) dipinta a Roma nell'anni 1945/46. Questa concezione michelangiolesca delle forme umane devia nel quadro corrispondente degli Uffizi dal tipo di donna più tenero e più corto, come prevaleva da Tiziano fin verso l'anno 1560.
- 3.) Questi particolari, come le nuvole e le rose, che si possono considerare definiti, sono applicato [sic] con una larghezza e certezza, nota come originalità di Tiziano.

Dott. Ludwig Baldass m.p.

Vienna, il 3 giugno 1954

Come già anticipato, potendo probabilmente contare solamente su una fotografia, o forse dopo aver preso visione del dipinto, se il suo proposito di recarsi a Vienna presso Nagler ebbe corso, Morassi mantenne un atteggiamento dubitativo: il nome di Tiziano era seguito da un punto interrogativo.

Nella fotografia conservata presso il suo archivio, al retro, sono segnati due appunti in tedesco, non di sua mano: il primo, a matita, lo definisce «prima versione» («1. Fassung») dell'opera degli Uffizi («Florenz»); il secondo, a penna e datato 2 gennaio 1969, fa riferimento, come già ricordato, a una licenza di esportazione (AFAM, unità V-XX, inv. V4019bis).

L'ubicazione attuale di questo dipinto non è nota.

⁷ La traduzione, come si evince da un timbro che consente di sciogliere la firma autografa in calce, fu eseguita da Josef Caproni, con annessa dichiarazione: «Con riferimento al mio giuramento certifico la conformità della presente traduzione coll'originale esibitomi apposto su una fotografia del quadro in parola. Vienna, il 7 febbraio 1966».

Correggio?

Il secondo quesito proposto da Nagler a Morassi (AFAM, unità V-XX, inv. V4022bis), nel successivo 1974, riguarda invece un olio su tavola quasi monocromo, accompagnato da una autorevole attribuzione a Correggio di Roberto Longhi [fig. 3]. Il dipinto, in particolare, veniva messo in relazione con un'analoga tavola, similmente giocata su poche tonalità, riscoperta qualche anno prima da Ferdinando Bologna a Oxford (Bologna 1957, pp. 19-21), Christ Church, oggi nota come *Ercole assunto nell'Olimpo* [fig. 4].

Il 17 febbraio 1966 Roberto Longhi si era dunque pronunciato in questo modo:

Chiarissimo signore,

la tavoletta (di cm. 30,5x22) su cui ella mi chiede un giudizio e che raffigura, in uno scorcio arditissimo, il Cristo, a braccia levate sul cielo, sorretto dai simboli dei quattro Evangelisti, mentre sui margini crestati di nubi si dispongono figurette più lontane di anime e di angeli suonanti o festeggianti, ci offre la soddisfazione di riconoscere un nuovo, genialissimo abbozzo della prima maturità di Antonio Allegri, detto, dal suo luogo d'origine, "il Correggio".

Che questo abbozzo, fondato su pochi toni con tendenza al monocromo di seppia, sia nato come primo pensiero per una volta e non per un dipinto a se stante risulta chiaramente dalla scelta del punto di vista dal basso in alto – e cioè "di sotto in su", come si diceva nel linguaggio tecnico italiano – e dal fatto che le figurette sui margini (forse lievemente ridotte più tardi sui due lati lunghi e su quello superiore – esigono dallo spettatore quattro punti di vista.

Dalla forma rettangolare (e non quadrata o tonda del dipinto) risulta pure evidente ch'esso fu pensato come ho già detto, per il soffitto di una cappella rettangolare e non per una cupola. È necessario insistere su questo punto perché l'argomento del dipinto è tratto dall'"Apocalisse di San Giovanni" e cioè in sostanza lo stesso che il Correggio, dal 1521 al '25, aveva svolto nella cupola rotonda di San Giovanni Evangelista a Parma.

Il testo giovanneo dell'Apocalisse (cap. IV) dice infatti "E attorno al trono dell'Eterno quattro creature viventi... e la prima era simile a un leone [simbolo di San Marco] e la seconda era simile a un vitello [San Luca]; e la terza aveva una faccia come d'uomo [San Matteo]; e la quarta era simile a un'aquila volante [San Gio. Evangelista].

Il rapporto con l'argomento svolto nella cupola di Parma è, lo ripeto, indubbio; ma poiché lo stile di questa tavoletta sembra, stilisticamente, posteriore alla cupola, è logico ammettere che il Correggio ritornasse su quel pensiero, forse per l'insoddisfazione datagli, nell'affresco di Parma, dal fatto che la figura dell'Evangelista retasse quasi affatto nascosta dall'anello di base della cupola a calotta.

Se poi il nuovo pensiero, più fedelmente legato al testo dell'Apocalisse ed espresso con tanta forza drammatica in questa tavoletta, trovasse applicazione e realizzazione effettiva in un altro affresco, non è possibile dire, allo stato odierno delle conoscenze.

Ma che il Correggio per la prima idea dei suoi dipinti murali si valesse, oltre che di disegni, anche di primi abbozzi di aspetto quasi monocromatico, è dimostrato oggi dal bozzetto per un soffitto di un "olimpò" che il Prof. Bologna ha identificato nella Galleria della Christ Church di Oxford, ponendolo plausibilmente in rapporto con l'incarico dato sul 1530 dal Duca di Mantova al Correggio per una serie degli 'Amori di Giove'.

L'attribuzione del Bologna, proposta e chiarita nel n. 91 (Luglio 1957) della rivista "Paragone" (da me diretta), ha trovato qualche opposizione da parte del Popham, ma, per parte mia, credo ch'essa guadagnerà il comune consenso degli studiosi in breve volger di tempo.

A ciò servirà anche la riscoperta odierna della sua tavoletta "apocalittica", dove la chiara rispondenza stilistica col dipinto di Oxford, la suprema qualità ritmica, la padronanza insuperabile della veduta "di sotto in su", sono inscindibili dal nome del Correggio e molto aggiungono alla intelligenza e al pieno recupero critico del grande pittore nel corso del decennio 1520-1530.

Roberto Longhi

Sulla sua immagine fotografica Antonio Morassi sintetizzò tutti i dati utili per verificare l'attribuzione, annotando: «Correggio, attr. Longhi, 17.2.1966 / vedi scoperta del prof. Bologna n. 91 Paragone 1957 / dr. Nagler 7/5/74 cui promesso recarmi a Vienna fine maggio primi luglio». Lo studioso goriziano poi scrisse però anche: «dal Popham contestata Christ Church», ovvero l'attribuzione dell'*Ercole assunto nell'Olimpo* al cui destino si legava per Longhi anche l'attribuzione della tavoletta di Nagler. Morassi concluse con un'iscrizione, apposta probabilmente in seguito, che dubitava: «Correggio? Opposizione di Popham». In questo caso, l'antiquario Ferdinand Nagler doveva gestire una controversia attributiva tra due autorità della *connoisseurship* al culmine del proprio prestigio: Roberto Longhi (1890-1970), forse allora lo storico dell'arte più famoso, il cui parere aveva grande valore sul mercato non solo italiano, e Arthur Ewart Popham (1889-1970), a lungo conservatore del Department of Prints and Drawings al British Museum e considerato, in virtù delle sue importanti pubblicazioni⁸, l'esperto più competente sulla scuola di Parma, un «illustre specialista» (Zamboni 1958, p. 191) specie per quanto riguarda il disegno. La questione era talmente cruciale, che Longhi non poté tacerla neppure in una perizia per un committente privato, laddove dichiarò che «l'attribuzione del Bologna [...]

⁸ All'epoca della *querelle* attributiva, lo studioso vantava già importanti studi in merito, e in particolare Popham (1957). In questo contesto, anche per la contiguità cronologica con le lettere spedite a Morassi, è necessario ricordare anche Popham (1967).

relativa al dipinto di Oxford] ha trovato qualche opposizione da parte del Popham, ma, per parte mia, credo ch'essa guadagnerà il comune consenso degli studiosi in breve volger di tempo». Nagler, in ultima analisi, investì sulla speranza che le opinioni di Bologna e Longhi - in una vertenza del tutto stilistica, priva com'era di appoggi storici o documentali - risultassero preminenti, e su questo era stato in qualche modo rassicurato dallo stesso Longhi e da alcune referenze positive, come quella di Stefano Bottari (1961), di Augusta Ghidiglia Quintavalle (1958, p. 247)⁹ e di Arturo Carlo Quintavalle (1970, p. 110, n. 85)¹⁰. Solo un anno dopo, tuttavia, James Byam Shaw (1903-1992) (White 1992, pp. 444-445), nel suo catalogo dei dipinti della Christ Church (Byam Shaw 1967, p. 95), declassò il monocromo di Oxford come opera di un «imitator of Correggio», seguito, contrariamente a quanto pensava Longhi, dalla maggior parte dei più autorevoli studiosi del maestro emiliano¹¹, che per lo più, semplicemente, cassarono la proposta attributiva non includendo l'opera nei cataloghi a seguire¹². Byam Shaw, come noto legato da un rapporto di sodale amicizia con Popham¹³, aveva a sua volta una grande credibilità non solo istituzionale (dal 1964 divenne appunto collaboratore della Christ Church), ma anche commerciale, per il suo ruolo di esperto di disegni e storico direttore della galleria Colnaghi di Londra dal 1937 al 1968.

Il retroterra di questa *querelle* attributiva, dibattuta sul terreno del mercato antiquario, in definitiva, è costituito dal biennio forse più importante per l'avvio agli studi moderni su Correggio, ovvero il 1957-58, periodo che vide la pubblicazione del volume di Popham sui disegni (Popham 1957) e di quello Longhi (1958a) sulla Camera di San Paolo, caratterizzati da tagli metodologici assai differenti¹⁴, e da un conseguente dibattito sul periodo giovanile dell'artista, sviluppatosi in alcune recensioni "incrociate"¹⁵.

In breve volgere di tempo, tuttavia, il monocromo attribuito a Correggio documentato nell'archivio e fototeca di Antonio Morassi, anziché trovare il "comune consenso" degli studiosi come auspicato, scivolò, al pari del gemello di Oxford, fuori

⁹ «Prezioso recupero» annoverato tra le novità attributive di quegli anni «calzanti e suadenti».

¹⁰ Secondo lo studioso «sembra di dover propendere per l'accoglimento» dell'autografia dell'opera della Christ Church di Oxford.

¹¹ Per primo espresse un parere negativo Ferrari (1963, pp. 3-30); seguito da Gould (1976, p. 289).

¹² L'opera non viene citata da Bianconi (1960); De Vito Battaglia (1960); è in un secondo momento omessa anche da Quintavalle (1962); non compare neppure in Di Giampaolo – Muzzi (1993); Ekserdjian (1997) e nelle monografie e studi a seguire.

¹³ Si veda per questo in particolare Byam Shaw (1971, pp. 97-98), ripreso in Byam Shaw (2008, pp. 143-147); Bazin (1986, p. 435).

¹⁴ Longhi, nel suo volume sulla Camera di San Paolo, giocato in chiave quasi letteraria, ometteva di fatto la bibliografia, limitandosi a segnalare in calce: «In questo saggio, la consecuzione, esplicita o implicita, delle citazioni di scrittori e di critici risparmia di dare qui una bibliografia speciale che potrà agevolmente stralciarsi da quella generale, già cronologicamente disposta, di Silvia De Vito Battaglia». Al contrario, il volume di Popham proponeva un sistematico vaglio della bibliografia per ogni singolo disegno.

¹⁵ (Popham 1958); (Longhi 1958b); a sintesi del biennio in parola, comprese anche le proposte di Bologna tra le quali l'attribuzione del monocromo di Oxford (Quintavalle 1958, pp. 241-247).

dal catalogo dell'Allegri, tanto da rimanere inedito (e, significativamente, mai citato o pubblicato dallo stesso Longhi)¹⁶ fino alla sua ricomparsa "pubblica" sul mercato. Questo avvenne, a più di quarant'anni di distanza, nel 2007, nell'asta del centenario di Dorotheum sempre a Vienna (Dorotheum, Vienna, 16 ottobre 2007, lotto 1). L'opera fu presentata come «Circle of Correggio» con una stima molto bassa, ma è stata poi venduta per una cifra di circa trenta volte superiore, realizzando uno dei rialzi più sorprendenti.

Nell'asta di dieci anni fa, la diatriba attributiva tra Longhi e gli esperti inglesi non venne menzionata; la documentazione conservata presso l'Archivio e Fototeca Morassi svela dunque retroscena inediti. L'opera "correggesca" in parola, dopo il suo ritorno sul mercato, ha nuovamente destato un certo interesse: nel 2008 è stata infatti pubblicata da Giuseppe Cirillo (2008, pp. 27-28) con una proposta attributiva a Giovanni Antonio Paganino¹⁷, artista bolognese tardo cinquecentesco attivo a Parma. In seguito è stata invece avanzata da Andrea Di Lorenzo l'ipotesi, meno convincente, che l'opera rispecchi lo stile giovanile di Primaticcio (Di Lorenzo 2009, pp. 153-164)¹⁸. Per quanto è possibile giudicare dalle immagini fotografiche, infatti, un contesto parmense post correggesco, già nella seconda metà del Cinquecento come suggerito da Cirillo (che ha come visto proposto il nome dell'ancora sfuggente Paganino), sembra più appropriato.

Il dibattito critico, dunque, ripreso dopo quarant'anni di sospensione, arricchisce un pregresso rimasto sommerso nel variegato mondo del mercato antiquario e delle perizie eseguite dai più famosi studiosi, presentate con enfasi, o talvolta, come in questo caso, opportunamente destinate al silenzio. Si tratta di frammenti di storia e critica d'arte in chiave commerciale che, tramite la considerazione degli archivi e delle fototeche degli studiosi, e la contestualizzazione dei personaggi e degli eventi, promette di rivelarsi un tema di studio assai fecondo di novità, inediti e sorprese.

¹⁶ Paolo Benassai della Fondazione Roberto Longhi, che ringrazio unitamente a Andrei Bliznikov, mi comunica che nella fototeca dell'istituto fiorentino sono conservate due immagini fotografiche del dipinto in parola (invv. 0690186 e 0690187). Sul retro della seconda è un'iscrizione, di grafia diversa da quella di Longhi: «Vedi Lettere R. Longhi – Febbraio 1966 e allegati», con evidente riferimento al documento qui trascritto, non attestato negli archivi dello studioso. Paolo Benassai mi conferma inoltre che tra le lettere inviate da Morassi a Longhi nessuna fa riferimento al quadro in esame, mentre non c'è nessuna lettera di Nagler. Salvo rarissime eccezioni, Longhi non teneva copia delle proprie expertise.

¹⁷ Sull'artista possediamo documentazione solo per due opere sicure: gli affreschi della libreria di San Giovanni a Parma (1574) e l'arcone della stessa chiesa (1587); per una prima proposta di catalogo: (Cirillo-Godi 1982, pp. 20-21); (Cirillo-Godi 1995, pp. 160-161); in seguito dibattuto da Danieli (2008, pp. 79-104); da ultimi: Tagliani-Tonelli (2017, pp. 85-125).

¹⁸ Ipotesi tuttavia non presa in considerazione da Romani (2016).



Fig. 1: Attribuito a Tiziano, fotografia dell'archivio Morassi (AFAM, unità V-XX, inv. V4019bis).

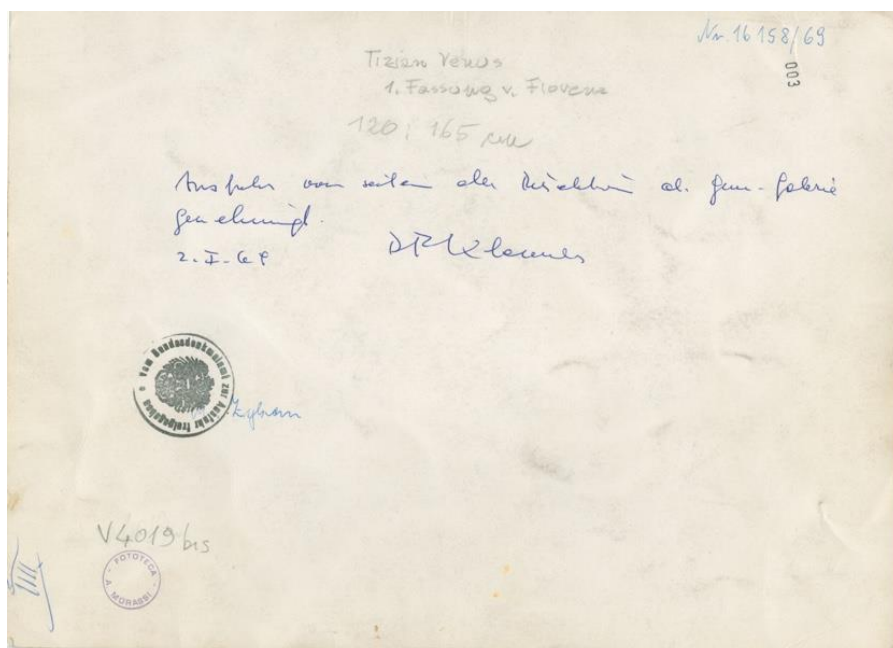


Fig. 1bis: Attribuito a Tiziano, fotografia dell'archivio Morassi (AFAM, unità V-XX, inv. V4019bis), retro.



Fig. 2: Bottega di Tiziano, Venere con Amorino e pernice, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Fig. 3: Scuola parmense della seconda metà del XVI secolo (attribuito a Correggio), fotografia dell'archivio Morassi (AFAM, unità V-XX, inv. V4022bis).

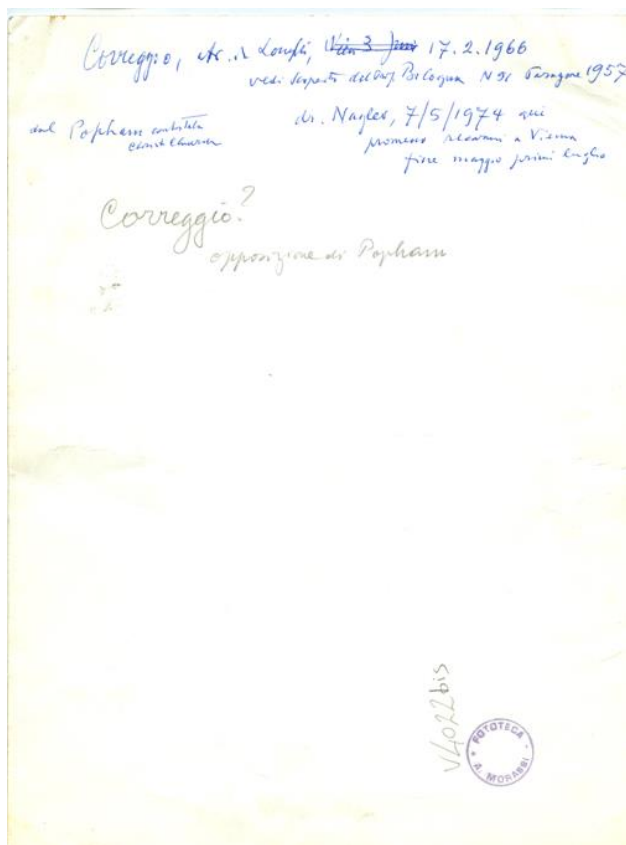
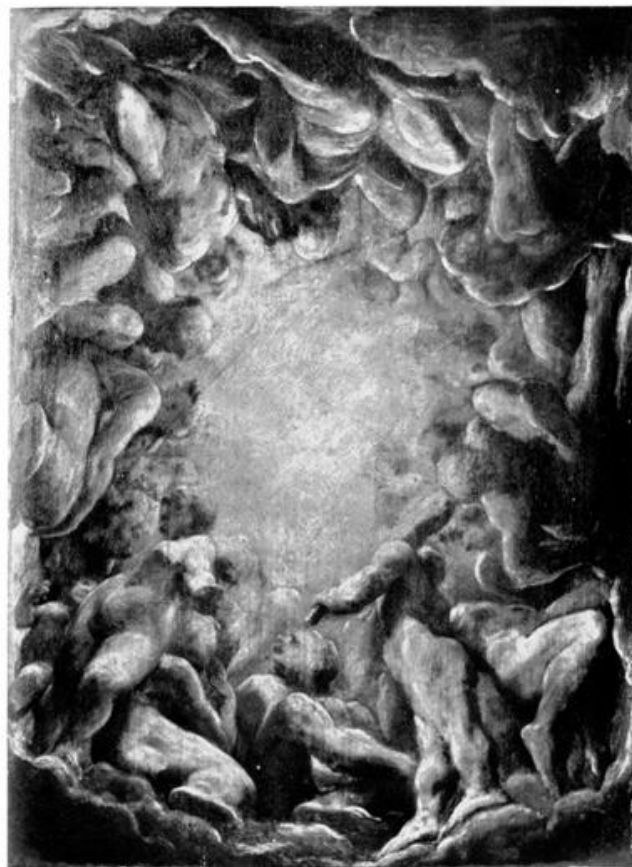


Fig. 3bis: 03bis_Scuola
parmense della seconda metà
del XVI secolo (attribuito a
Correggio), fotografia
dell'archivio Morassi (AFAM,
unità V-XX, inv. V4022bis),
retro.

Fig. 4: Scuola parmense della
seconda metà del XVI secolo,
Olimpo, Oxford, Christ Church
(dall'illustrazione di Ferdinando
Bologna su *Paragone*, 1957).



9 - Il Correggio: 'Olimpo'

Oxford, Gall. del Christ Church College

L'autore

Giulio Zavatta si è laureato presso l'Università di Bologna e specializzato in storia dell'arte nello stesso ateneo con una tesi su Antonio da Sangallo il Giovane condotta presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca all'Università di Verona conducendo studi sull'attività veronese di Andrea Palladio, e attualmente è ricercatore a tempo determinato presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. È autore di pubblicazioni sull'architettura del Cinquecento, sul disegno antico e sulla critica d'arte.

e-mail: zavattagiulio@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Agazzi, M 2008, 'Perizie. Le expertises nella fototeca di Antonio Morassi' in Gentili, A - Chiari Moretto Wiel, M.A (ed.), *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, Il Poligrafo, Padova, pp. 445-450.

Anderl, G 2008, 'Euer armer, unglücklicher, vollständig gebrochener Albert Kende. Die Arisierung des Kunstauktionshauses Kärtnerstr. 4 in Wien', *David. Jüdische Kulturzeitschrift*, 20/79, 2008, pp. 59-63.

Baldass, L – Günther, H 1964, *Giorgione*, Schroll, Wien-München.

Bazin, G 1986, *Histoire de l'histoire de l'art; de Vasari à nos jours*, Albin Michel, Parigi.

Berti, L (ed.) 1979, *Galleria degli Uffizi. Catalogo generale*, Centro Di, Firenze.

Bianconi, P 1960, *Tutta la pittura del Correggio*, Rizzoli, Milano.

Bologna, F 1957, 'Ritrovamento di due tele del Correggio', *Paragone*, VII, 1957, 91, pp. 9-25.

Byam Shaw, J 1967, *Paintings by old masters at Christ Church*, Oxford University Press, Oxford

Byam Shaw, J 1971, 'Arthur Eward Popham (1889-1970)', *The Burlington Magazine*, 113, 1971, pp. 97-98.

Byam Shaw, J 2008, *Arthur Eward Popham (1889-1970)*, in *Obituaries*, a cura di S. Ginzburg, Electa, Milano, pp. 143-147.

Cirillo, G 2008, *Dipinti e disegni del Cinquecento parmense nelle collezioni private*, Grafiche Step, Parma.

Cirillo, G – Godi, G 1982, 'Di Orazio Samacchini e altri Bolognesi a Parma', *Parma nell'arte*, 14, 1982, pp. 7-46.

Cirillo, G – Godi, G 1995, *Le decorazioni*, in Basteri, M.C – Rota, P – Cirillo, G – Godi, G (ed.), *La Rocca dei Rossi a San Secondo. Un cantiere della grande decorazione bolognese del Cinquecento*, Promo Service Edizioni, Parma, pp. 127-199.

Danieli, M 2008, *La decorazione pittorica*, in Danieli, M – Ravaioli, D (ed.), *Palazzo Fava da San Domenico*, Minerva Edizioni, Bologna, pp. 47-128.

De Cecco, E (ed.) 2010, *Arte-mondo, storia dell'arte, storie dell'arte*, postmedia.books, Milano.

de Tolnay, C 1964, 'Ludwig von Baldass', *The Burlington Magazine*, 106, 732, (Marzo 1964), p. 136.

De Vito Battaglia, S 1960, 'Allegri, Antonio detto il Correggio', *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2, 1960, pp. 601-604.

Di Giampaolo, M – Muzzi, A 1993, *Correggio. Catalogo completo*, Cantini, Firenze.

- Di Lorenzo, A 2009 (2010), 'Sotto il segno di Correggio. Due progetti per soffitti illusionistici; una proposta per il giovane Primaticcio', *Nuovi Studi*, 14, 2009 (2010), pp. 153-164.
- Dorigo, W (ed.) 1992, *Antonio Morassi alla scuola di Max Dvořák: per i settant'anni di Terisio Pignatti*, Viella, Roma.
- Ekserdjian, D 1997, *Correggio*, Silvana, Milano.
- Ferrari, T 1963, 'Disegni di Correggio per la Cupola di S. Giovanni Evangelista', *Parma per l'arte*, XIII, I, (1963), pp. 3-30.
- Lillie, S 2003, *Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens*, Czernin Verlag, Vienna.
- Longhi, R 1958a, *Il Correggio e la Camera di San Paolo a Parma*, Siglaeffe, Genova.
- Longhi, R 1958b, 'Le fasi del Correggio giovine e l'esigenza del suo viaggio romano', *Paragone*, 101, 1958, pp. 34-53.
- Morassi, A 1964, *Tiziano*, Silvana Editoriale d'arte, Milano.
- Morassi, A 1973, *Guardi. I dipinti*, Alfieri, Milano.
- Pallucchini, R 1969, *Tiziano*, Sansoni, Firenze.
- Popham, A.E. 1957, *Correggio's Drawings*, Oxford University Press for the British Academy, Londra.
- Popham, A.E. 1958, Recensione a: Longi, Roberto, *Il Correggio e la Camera di San Paolo a Parma*, *The Burlington Magazine*, 100, 1958, pp. 136-136.
- Popham, A.E. 1967, *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. School of Parma*, 2 voll., Trustees of the British Museum, Londra.
- Quintavalle, A.G. 1958, 'Il Correggio di Popham ed i contributi del Longhi e del Bologna', *Aurea Parma*, XLII, pp. 241-247.
- Quintavalle, A.G. 1962, *Gli affreschi di Correggio in San Giovanni Evangelista a Parma*, Silvana, Milano.
- Quintavalle, A.C. 1970, *L'opera completa di Correggio*, Rizzoli, Milano.
- Romani, V 2016, 'Primaticcio, Francesco', *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2016, *ad vocem*
- Tagliani, A – Tonelli, F 2017, *Bertoia, Paganino, Baglione alla corte di Ottavio Farnese, 1571-1574*, in Danieli, M (ed.), *Cesare Baglione*, atti del convegno, Tipolitecnica, Sala Baganza, pp. 85-125.
- Valcanover, F 1960, *Tutta la pittura di Tiziano*, Rizzoli, Milano.
- Valcanover, F 1969, *L'opera completa di Tiziano*, Rizzoli, Milano.
- Wethey, H.E. 1971, *The paintings of Titian*, II (1971), Phaidon, Londra.
- White, C 1992, 'James Byam Shaw (1903-1992)', *The Burlington Magazine*, 134, 1072 (Luglio 1992), pp. 444-445.
- Zamboni, S 1958, 'Recensione a A.E. Popham, Correggio's Drawings', *Arte antica e moderna*, 1958, pp. 191-196.